This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

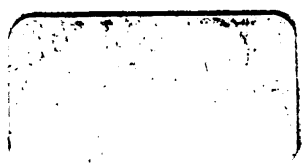
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



Studien

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

6

Sechster Band.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1906.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
368454
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
R 1

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

INHALT.

Untersuchungen.

Seite

Bassermann, Alfred, *Schillers* ‚Räuber' und Josephus 347
Blümml, Emil Karl, Zur Motivengeschichte der deutschen *Volkslieder*. I. Die Grabeslilie 409
Dessauer, Ernst, *Wackenroders* ‚Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders' in ihrem Verhältnis zu *Vasari*. I. II. . 245
Distel, Theodor, Ehrenrettung *Herweghs* 512
— — Aus *Lessings* Meißner Zeit 288
Drescher, Karl, Zu *Boccaccios* Novelle Dekamerone VIII, 6 334
— — Hans *Sachs* und Helena 335
Farinelli, Artur, *Dante* und Voltaire. I. II. 86; 166
Geiger, Ludwig, Briefe *Chamissos* an Barante 238
Henkel, Hermann, Zu *Goethes* Diwan 288
Kettner, Gustav, Die Quellen von *Schillers* ‚Warbeck' 77
Kohler, Josef, Übersetzung und Nachdichtung 161
Ludwig, Albert, Vergleichende Studien zu *Calderons* Technik, besonders in seinen geistlichen Dramen. II. 41
Manacorda, Guido, Beziehungen Hans *Sachsens* zur *italienischen* Literatur 228
Müller, Ernst, Neue Mitteilungen zu *Schiller* 342
Pierrotet, Moritz, *Sainte-Beuve* in seinen metrischen Übersetzungen . 428
Sikora, Adalbert, Die *Jungfrau von Orleans* im tirolischen Volksschauspiel 401
Stemplinger, Eduard, Studien zum Fortleben *Homers* 1
Stiefel, Artur L., Wechselbeziehungen zwischen *deutscher* und *italienischer* Literatur im 16. Jahrhundert 338
— — Über angebliche Beziehungen *Molières* und Tristan L'Hermites zum *spanischen* Drama 234
Toldo, Peter, Leben und Wunder der *Heiligen im Mittelalter:*
XIII. Vervielfältigungen 289
XIV. Das Feuer 298
XV. Das Wasser 310
XVI. Astronomische und tellurische Wunder 330
Voßler, Karl, *Tassos* ‚Aminta' und die Hirtendichtung 26
Wachsmann, Markus, *Heinse* und *Wieland*. I. 455
Zachariae, Theodor, Die indische Sage vom *Zwiebeldieb* 356

Besprechungen.

Seite

Barabás, Abel von, Goethes Wirkung in der Weltliteratur. – Ref. Hermann *Jantzen* 400
Betz, Louis P., La Littérature comparée. Zweite Auflage. – Ref. Eduard *Stemplinger* 366
Beiträge, Breslauer, zur Literaturgeschichte 139; 394; 491
Beiträge, Münchener, zur romanischen und englischen Literaturgeschichte 142
Brie, Maria, Savonarola in der deutschen Literatur. – Ref. Albert *Fries* 157
Brückner, Alexander, Geschichte der russischen Literatur. – Ref. Wladislaus *Nehring* 369
Curčin, Milan, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur. – Ref. Wladislaus *Nehring* 508
Czerny, Johann, Sterne, Hippel und Jean Paul. – Ref. Paul *Landau* 283
Driesen, Otto, Der Ursprung des Harlekin. – Ref. Ottokar *Fischer* . 277
Florenz, Karl, Geschichte der japanischen Literatur. – Ref. Joh. *Hertel* 377
Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 273
Gärdes, Johannes, Walter Scotts ‚Heart of Midlothian'. – Ref. Friedrich *Brie* 511
Gildemeister, Otto, Ariosts Satiren übersetzt. – Ref. Karl *Voßler* . . 283
Gnerich, Ernst, Gryphius und seine Herodes-Epen. – Ref. Otto *Warnatsch* 394
Hardt, Karl, Massinissa und Sophonisbe. – Ref. Karl *Kipka* . . . 154
Hock, Stefan, Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. – Ref. Artur L. *Stiefel* 273
Höfer, Konrad, Die Rudolstädter Festspiele. – Ref. Egon v. *Komorzynski* 272
Jacob, Georg, Türkische Bibliothek. – Ref. Karl *Brockelmann* . . . 378
Kappstein, Theodor, Ahasver in der Weltpoesie. – Ref. Max *Koch* . 392
Kühnemann, Eugen, Schiller. – Ref. Walter *Bormann* 499
Lienhard, Fritz, Wieland der Schmied. Ref. Max *Koch* 146
Literaturen, Die, des Ostens in Einzeldarstellungen 369
Ludwig, Albert, Das Urteil über Schiller im 19. Jahrhundert. – Ref. Walter *Bormann* 507
Maurus, P., Die Wielandsage in der Literatur. – Ref. Gregor *Sarrazin* und Sigmund *Benedikt* 142
Meinck, Ernst, Hebbels und Wagners Nibelungen-Trilogien. – Ref. Wolfgang *Golther* 139
Menne, Karl, Goethes ‚Werther' in der niederländischen Literatur. – Ref. Taco H. *de Beer* 491
Menzel, Theodor, Türkische Bibliothek. – Ref. Karl *Brockelmann* . 379
Palästra 486
Petzet, Erich, Graf Platens Tagebücher. – Ref. Rudolf *Schlösser* . 286

Seite

Pradels, M. D., Geibel und die französische Lyrik. – Ref. Erich *Walter* 487
Probefahrten, Leipziger 271
Prost, Johann, Die Sage vom ewigen Juden in der neueren deutschen Literatur. – Ref. Max *Koch* 389
Reclam, Ernst, Michaelis Leben und Werke. – Ref. Egon v. *Komorzynski* 272
Ricci, Charles, Sophonisbe dans la Tragédié classique italienne et française. – Ref. Karl *Kipka* 146
Schulze, Friedrich, Arnims Gräfin Dolores. – Ref. Egon v. *Komorzynski* 272
Sörgel, Albert, Ahasverdichtungen seit Goethe. – Ref. Max *Koch* . 389
Stöcker, Helene, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. – Ref. Hubert *Rötteken* 486
Sulger-Gebing, Emil, Hugo von Hofmannsthal. – Ref. Robert F. *Arnold* 398
Vogel, Julius, Aus Goethes Römischen Tagen. – Ref. Emil *Sulger-Gebing* 494
Wagner, Hedwig, Tasso daheim und in Deutschland. – Ref. Emil *Sulger-Gebing* 380
Winternitz, Max, Geschichte der indischen Literatur. – Ref. Johannes *Hertel* 374
Notizen 288; 400; 511

Studien zum Fortleben Homers.

Von

Eduard Stemplinger (München).

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

„Homeride zu sein, wenn auch als letzter, ist schön!"
Goethe.

Die das Schillerfestheft der „Studien" 1905 einleitende Übersicht von „Schillers Beziehungen zur vergleichenden Literaturgeschichte" ging aus von der Tatsache, daß Schiller seine grundlegende Auffassung des Wesens von naiver und sentimentalischer Dichtkunst aus der Betrachtung homerischer Poesie geschöpft hat. Von dem Hektor-Andromache-Zwiegesang in den „Räubern" bis zur Montgomeryszene der „Jungfrau von Orleans" in seinen Dramen, von den Elysium- und Tartarus-Gedichten der „Anthologie" bis zur Nachahmung der Nekyia in den „Xenien", der „Nänie" und dem „Siegesfest" zeigt sich Schiller erfüllt von den Vorstellungen der homerischen Welt. Aber Schillers inniges Verhältnis zu Homer entspricht nicht bloß dem Lebensverhältnis Goethes zu den liturgischen Lektionen des „heiligen Homer", es gehört in den großen Zusammenhang der durch so viele Jahrhunderte sich erstreckenden Nachwirkungen Homers auf Literatur, bildende Kunst, ja selbst auf so manche von Homers Dichtung inspirierten Tonstücke der nachlebenden Völker. Es darf somit wohl auch zugleich als ein nachträglicher Beitrag zur Feier des 9. Mai, als ein Scherflein zur Schillerliteratur im weiteren Sinne aufgefaßt werden, wenn hier eine Schilderung des Nachlebens der homerischen Dichtungen versucht wird. Trotz der mehr und mehr wachsenden Anteilnahme, die man seit der bahnbrechenden Abhandlung Schillers über naive und sentimentalische Dichtung den Wechselbeziehungen zwischen Antike und Moderne entgegenbringt, fehlt bislang jede Stoffsammlung, geschweige

denn eine Geschichte des homerischen Fortwirkens. Für die römischen Autoren, von denen für Schiller vor allem Vergil, daneben aber Horaz, Martial, Seneka, Ovid wichtig waren, hat zuerst Martin Schanz in der trefflichen Geschichte der römischen Literatur dem Fortleben einzelner Dichter und Prosaiker besondere, wenn auch keineswegs erschöpfende Abschnitte gewidmet; in der Geschichte der griechischen Literatur harrt diese wichtige Lücke immer noch der Ausfüllung. Hierfür Material zusammenzutragen sei wenigstens für den einen Autor versucht, der für Schillers ästhetisch-literargeschichtliche Auffassung der Weltliteratur grundlegend war, wie er in seinen Dramen und seiner lyrisch-epischen Dichtung so tiefe Spuren seiner unveraltenden Lebenskraft aufweist.

Homers Fortleben

1. im allgemeinen.

Michael Bernays betrachtete es als seine eigentliche Lebensaufgabe, das dichterische Fortleben Homers eingehend zu behandeln. Indes blieb es leider beim Vorsatz. Nur ganz wenige, meist nicht lückenlose Untersuchungen zeigen uns, welchen Einfluß Homers Epen[1]) im allgemeinen auf einzelne Völker oder Literaturepochen ausgeübt haben. C. L. Cholevius, dessen Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen (Leipzig 1854–56) bei der seinerzeit nur spärlichen Anzahl von Vorarbeiten doch nur als kühner Versuch gelten kann, hat auch die Geschichte der deutschen Iliaden (Herbort, Konrad v. Würzburg), der niederländischen (Jacob v. Maerlant), englischen (Lydgate) und französischen (Benoît, Le Fèvre u. a.) eingehender behandelt (I, 111 ff.) und schließt mit einem aufschlußreichen Abschnitt über die Ausbreitung und mannigfache Benutzung der Troersage (I, 146 ff.). Der „Sage vom trojanischen Kriege in den Bearbeitungen des Mittelalters und ihren antiken Quellen" widmet das Dresdner Programm des Vitzthumschen Gymnasiums von H. Dunger (1869) eine eingehende Untersuchung, wobei es den

[1]) Über die gewaltige Wirkung der homerischen Poesie bei Griechen und Römern belehrt uns ziemlich eingehend Bergk, Griech. Literaturgeschichte 1872, I, 874–885. Vgl. insbesondere auch J. Tolkiehn, de Homeri auctoritate in cotidiana Romanorum vita (Jahrbb. für klass. Philol. 23, Suppl. S. 221–289) und desselben Buch: Homer und die römische Poesie (Leipzig 1900).

Einfluß des sog. Dictys und Dares des näheren ausführt (S. 26, 32, 37–39, 59f., 64–70 u. ö.). Die Dictys-Dares-Septimius-Frage – daß diese Übertragung zum großen Teil auf Homer beruht, ist sicher – hat die Geister längere Zeit beschäftigt; wir nennen nur: Joly A., Benoît de Sainte-More et le Roman de Troie ou les Metamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen âge (Paris 1870); Körting G., Dictis und Dares. Ein Beitrag zur Geschichte der Trojasage in ihrem Übergang aus der antiken in die romanische Form (Halle 1874); Jaeckel K., Dares Phrygius et Benoît de Sainte-More (Diss. Breslau 1875); Lüthgen E., Die Quelle und der historische Wert der fränkischen Trojasage (Diss. Bonn 1875); Greif M., Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage (Ausgaben und Abhandlungen, hrsg. von Stengel Nr. 61 (1884); Heeger G., Über die Trojanersagen der Franken und Normannen (Progr. Landau 1889/90); derselbe, Die Trojanersage der Briten (Diss. München 1887). – Das Material zu den französischen Trojaromanen faßt zusammen G. Paris, La littérature française au moyen âge (Paris 1888), S. 76f., 139 und Junker H. P., Grundriß der Geschichte der französischen Literatur (Münster 1889), S. 86f., 150), zu den englischen Körting G., Grundriß der Geschichte der englischen Literatur (Münster 1887), S. 113f., zu den deutschen Goedeke K., Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, I² (1884), S. 87f., 126, 218. –

Um den Wert des Altfranzösischen gegenüber geringschätzigen Urteilen zu beleuchten, vergleicht Littré (Revue des Deux Mondes 1847, S. 78–122) altfranzösische Poesie in Ausdruck und Sprachformen mit Homer; auch der bekannte Philologe Imm. Bekker stellt in den „Homerischen Blättern" (Bonn 1872, II) homerische Ansichten und Ausdrucksweise mit altfranzösischen zusammen, die letzte Arbeit des bienenfleißigen Gelehrten. Dasselbe Thema führt E. Meybrinck an einigen Autoren aus (Die Auffassung der Antike bei Jacques Milet, Guido de Columna und Benoît de Sainte-More, Ausg. und Abh., hrsg. von Stengel Nr. 54).

Wie die französischen Dichter und Ästhetiker das Ideal des heroisch-epischen Gedichtes aus dem Studium Vergils und Homers schöpften, zeigt Egger in seinem großzügigen Werke: L'Hellenisme en France (Paris 1869), an den Theorien von Du Bellay, Sibilet, Pelletier, Ronsard, Vauquelin (I, 394ff.) und Bossu (II, 107ff.).

Auf deutscher Seite handelt F. J. Braitmaier (Korrespondenzblatt d. Gelehrten- und Realschulen Württembergs 1885, S. 455 f., Sonderabdruck Tübingen 1886) mit ausgebreiteter Sachkenntnis über die Schätzung Homers und Vergils von Scaliger bis Herder. Er bespricht zunächst Vida, der zumeist vom ästhetischen Standpunkte aus gegen Homer polemisiert, dann Scaliger, dem Homers Kunst im Vergleich zu Vergils die Rolle einer plebeia ineptaque muliercula spielt, der gegen Homer vom moralischen Standpunkte aus eifert, ihm eine Menge Fehler und grober Verstöße gegen den gesunden Menschenverstand und guten Geschmack vorrückt, Bossu, der in Homer nur einen epischen Äsop wittert, ferner bespricht er (ebenda [1886], S. 84–92) den voreingenommenen Perrault, der jenen Streit über den Vorzug der Modernen vor den Alten entfachte, in dem Boileau, Mad. Dacier (S. 121–127) und Fénélon (S. 127–129) seine erbittertsten Gegner waren. Schließlich werden noch die englischen Ästhetiker Al. Pope (S. 271–276), Blackwell (S. 276–294) und Wood (S. 364–373) einer genauen Analyse unterzogen. Die Geschichte der ästhetischen Würdigung Homers ist zugleich eine Geschichte des reifenden Kunstgeschmacks. . . . Gleichsam eine Fortsetzung der Untersuchungen Braitmaiers bildet das Programm von Schöberl (Homer und die deutsche Literatur des 18. Jahrh., München, Maxgymnasium 1866), der Gottscheds Urteile über Homer eingehend erörtert und feststellt, daß deren absprechender Inhalt größtenteils französischen Quellen (La Motte, des causes de la corruption du goût [1715] und Le Bossu, Traité du poème épique [1675]) entstammt. In einer zusammenfassenden Untersuchung entwickelt W. Neumann (Diss. Halle 1893) die Bedeutung Homers für die Ästhetik und dessen Einfluß auf die deutschen Ästhetiker.

Sehr bedeutsame Streiflichter auf das Volkstümliche bei Homer wirft Frz. Schnorr von Carolsfeld (Archiv für Literaturgesch. 1881, X, 309 ff.) in seinen literaturvergleichenden Bemerkungen zu den homerischen Gedichten, die an ähnliche Wahrnehmungen in den Jahrbb. f. klass. Philol. (1865, S. 805 ff.) anknüpfen.

Von den spärlichen zusammenfassenden Darstellungen ist rühmend hervorzuheben Dugas-Montbel, Histoire des poésies homériques (Paris 1831), der sich besonders in der deutschen Literatur bewandert zeigt. Sehr zu bedauern ist, daß das breitangelegte, eine umfassende Belesenheit bekundende Werk von J. Fr. Lauer,

Geschichte der homerischen Poesie (Literar. Nachlaß, hrsg. von Th. Beccard und M. Hertz, Berlin 1851, Bd. I) ein Torso blieb, in dem die Renaissance und Neuzeit keine Bearbeitung mehr fand, das aber insbesondere in der Einleitung (S. 1 – 68) auch manche Hinweise auf den Einfluß Homers in der neueren Zeit enthält.

Mit großen Strichen wird ein Abschnitt des homerischen Fortlebens gezeichnet von De Queux de Saint-Hilaire (Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grécques en France, 1880, S. 80 – 98). In anziehender und sachkundiger Weise verbreitet sich L. Friedländer (Deutsche Rundschau 1886, S. 209 – 42) über die Schicksale der homerischen Poesie, insbesondere über die Wertschätzung Homers im Laufe der Zeiten, macht uns mit berühmten Homerverächtern bekannt, mit Kant, Thomasius, dem Hans Sachs höher steht, Voltaire, dem Tassos befreites Jerusalem ebensoviel wert ist wie die Ilias, erörtert dann die zeitgenössischen Anschauungen über Wolfs Prolegomena, um dann die folgenden Theorien in Kürze zu beleuchten. Mit der Aufzählung einiger Wunderlichkeiten, die die homerische Frage zeitigte, schließt der inhaltreiche Aufsatz. Die erste zusammenfassende, wenn auch nur großzügige und lückenreiche Geschichte des homerischen Einflusses seit den Tagen Karls des Großen bis in unsere Tage versucht Beheim-Schwarzbach (Preuß. Jahrbb. 1890, S. 610 ff.) zu bieten, worin neben Goethe und Schiller insbesondere Gustav Freytags „Ingo" berücksichtigt ist.[1])

Im Fortleben eines Schriftstellers spielt auch die Geschichte der Übersetzungen, die den wandelnden Zeitgeschmack in offensichtlicher Weise bekunden, eine bedeutsame Rolle. Seit dem denkwürdigen Tage des Jahres 1353, da Petrarca von dem byzantinischen Prätor Sigeros ein Exemplar Homers zum Geschenk erhielt, das er nicht lesen konnte, aber mit Entzücken umarmte und küßte, ist

[1]) Bocks Marienburger Programm (1882): Die homerische Poesie mit vergleichender Betrachtung des Epos von anderen Völkern kommt im 1. Teil (ein zweiter erschien nicht) über allgemeine ästhetische Betrachtungen nicht hinaus. – Leutsch (Homer im Mittelalter, Philologus XII, 366 f.) berichtigt nur eine Bemerkung von Gervinus (Geschichte der deutschen Nationalliteratur I[5], 101), daß im 10. Jahrhundert Homer in Deutschland gelesen und nachgeahmt worden sei.

das Bedürfnis, die homerischen Epen in eine moderne Sprache zu übertragen, nicht mehr verschwunden. . . .

Frankreich darf sich rühmen, Horaz und Homer zuerst in das Gewand einer modernen Sprache gekleidet zu haben. Samxon gibt die erste Übersetzung (1515); die erste deutsche Odysseeübertragung liefert 1537 ein Münchener Beamter Simon Schaidenreißer (vgl. über ihn Reinhardstöttner, Jahrb. für Münchner Geschichte I, 511 ff.). In ununterbrochener, rascher Folge reihen sich nun die Übersetzungen aller Kulturländer an. Sehr bald erheben auch die Theoretiker ihre Stimme. E. Dolet gibt in seinem Büchlein La manière de bien traduire d'une langue en aultre (1540, S. 11 ff.) Übersetzungsgrundsätze, denen die Vorschriften von T. Sibilet (Art poétique, 1548, S. 166 ff.) ähneln. Das Ringen, Homer und die Alten überhaupt dem modernen Empfinden möglichst nahe zu bringen, führte zu bewußter Travestierung und Ummodelung des Originals, die seit den Tagen Amyots heute noch fortwirkt; das Bestreben, der Urschrift nach Form und Inhalt möglichst gerecht zu werden, verleitete zu den gewagtesten Versuchen. Man übersetzte den Dichter in Prosa (z. B. Samxon 1515), in Reimversen (Sprenger 1610), in gereimten Alexandrinern (Carlowitz 1844), in Stanzen (Mancini 1824, Rinne 1839), in Spenserschen Stanzen (Stanhope 1868), in Niblungenstrofen (Rinne 1860), in Jamben (G. A. Bürger), am häufigsten natürlich in Hexametern. Einen weiteren Anpassungsschritt machen die Versuche, die homerischen Epen in Dialekten wiederzugeben, wie Aug. Dührs niederdeutsche Ilias (1895).[1])

Über die Flut der Homerübertragungen ragen hoch empor Pope (1715–25) und Voß (1781 und 1793). Die Homerübersetzungen haben erfreulicherweise schon mannigfache, beachtenswerte Sammeluntersuchungen hervorgerufen. So ist zu nennen D. G. Penon, Versiones Homeri Anglicae inter se comparatae (Bonn 1861) und W. Henkel, Ilias und Odyssee und ihre Übersetzer in England von Chapman bis auf Lord Derby (Leipzig 1867); ferner die Revue des traductions françaises d'Homère in der Nouvelle Revue encyclop. (1846), I, 518–534 und II, 36–56. Für die italienischen Übertragungen bietet wertvolles Material A. Romizi, Antologia omerica e virgiliana

[1]) Vgl. auch die homerischen Szenen in Plattdeutsch bei Fel. Stillfried (Ad. Brandt): „In Lust un Leed" (Wismar 1896), S. 137–156, und Heinr. Kruses „kleine Odyssee, eine Seegeschichte" (1892).

nelle migliori versioni italiane con note, confronti e riassunti (Torino 1898). – Die deutschen Übersetzungen bespricht O. Gruppe, Deutsche Übersetzerkunst (Hannover 1859), Eichhoff (Jahrbb. für Philol. und Päd. 1870, S. 522 ff.) und besonders Adalb. Schröter, Geschichte der deutschen Homerübersetzung im 18. Jahrh. (Jena 1882), der (S. 12 ff.) auch eine chronologische Übersicht der bis 1881 erschienenen Odysseeübertragungen bietet und namentlich die „klassische" Übersetzung von Voß scharf bekämpft. Die Leidensgeschichte der Voßischen Homerausgabe behandelt eingehend Mich. Bernays (Im neuen Reich 1874, II, 841 – 53 und 881 – 97, ebenso in der Einleitung des Odysseeneudruckes 1881), der auch die Vorzüge der Voßischen Übersetzung gegenüber derjenigen Bodmers und Bürgers ans Licht rückt; Bürgers Homerverdeutschung unterzieht O. Lücke (Norden 1891) einer Einzeluntersuchung. Über Chapmans Homerübersetzung handelt die Dissertation von M. Regel (Halle 1881). —

Die Menge der Übersetzungen, die verschiedenartigen Weisen, den Inhalt durch Umänderung der Form dem Geist der modernen Sprachen anzupassen,[1]) die immer wieder neu auftauchenden Versuche, selbst die relativ besten Übertragungen zu überflügeln, zeigen hinreichend das Unzulängliche aller Übersetzung, was Schopenhauer in die treffenden Worte zusammenfaßt (V, 599 f.): „Gedichte kann man nicht übersetzen, sondern bloß umdichten, welches allezeit mißlich ist." Ferner: „Die Übersetzungen der Schriftsteller des Altertums sind für dieselben ein Surrogat, wie der Zichorienkaffee es für den wirklichen ist." Ein Homerübersetzer selbst, Graf Leop. zu Stolberg, dessen Iliasübertragung zu den gelungensten gehört, bricht in der Anmerkung zu VI, 475 in den Stoßseufzer aus: „O lieber Leser, lerne griechisch und wirf meine Übersetzung ins Feuer!" — Zum Belege dafür, welche Verbreitung diese Übersetzungen gefunden haben, bedarf es nur eines Hinweises auf Büchmanns „Geflügelte Worte" (20. Aufl. 1900, S. 346 – 52), wo die sprichwörtlich gewordenen Worte aus Homer zusammengestellt sind. —

Der Bericht über das homerische Fortleben wäre unvollständig, wollte man die Gedichte, die aus den homerischen Epen

[1]) Eine der ungeheuerlichsten Wunderlichkeiten ist der neueste Versuch, die klassischen Werke in kindisches Kauderwelsch und läppisches Gestammel zu transponieren; siehe Otto Helene, Ilias und Nibelungen in der Sprache der Zehnjährigen (Leipzig 1902).

schöpfen oder den Dichter selbst verherrlichen, übergehen. Es möge hier nur an einiges erinnert werden; eine vollständige Aufzählung solcher Gedichte wäre die Aufgabe einer eigenen Studie. Ich nenne A. Chéniers Le Mendiant, der an den 6. Gesang der Odyssee gemahnt; ferner Geibels Nausikaa, Goethes Achilleis,[1]) J. Mählys Odysseus, J. Minckwitz' Alexander vor Troja, Ad. Pichlers Odysseus, K. v. Prittwitz-Gaffrons Odysseus' Heimkehr, Schillers Siegesfest, Kassandra, Hektors Abschied, Odysseus und die bekannte Nekyianachahmung in den Xenien, H. Stadelmanns Achilles und Lachesis, F. L. Stolbergs Homer, Kassandra, Strachwitz' Zwei Abenteuer des verliebten Odysseus, E. v. Wildenbruchs Homer. —

2. bei einzelnen Autoren.[2])

Indes kann von einer erschöpfenden Geschichte des homerischen Fortlebens nicht die Rede sein, bevor nicht Homers Einfluß auf einzelne Perioden und Autoren gründlich untersucht ist. Von diesem Endziel sind wir aber noch ziemlich weit entfernt, wenn auch manche Einzelheiten sich schon einer allseitigen Teilnahme erfreuen.

Die früheste Beachtung fand das Verhältnis Homers zur Bibel, dem seit den Zeiten des Allegorientaumels besondere Aufmerksamkeit zugewendet wird. Die älteste Untersuchung gab Z. Bogan, Homerus *ἑβραΐζων* sive comparatio Homeri cum scriptoribus sacris quoad normam loquendi etc. (Oxonii 1658). Denselben Gedanken, die Abhängigkeit Homers von den heiligen Schriften, spinnt fort Ch. Wirthgen, de evangeliis in Homeri ac Ciceronis libris passim obviis (Misenae 1755), G. Croese, *Ὅμηρος Ἑβραῖος* sive historia Hebraeorum ab Homero Hebraicis nominibus ac sententiis conscripta in Odyssea et Iliade (Dord. 1704), der den griechischen Epiker zum jüdischen Geschichtschreiber umwandelt.

Noch ein Werk beschäftigte sich im 18. Jahrhundert mit demselben Thema, nämlich A. H. Lichtenstein, Disquisitio, num liber

[1]) Darüber Näheres bei Alb. Fries, Goethes Achilleis (Berlin 1901); M. Morris, Chronik des Wiener Goethever. 1901 XV, 26–35, 38–44; F. Strehlke, Über Goethes Elpenor und Achilleis (Progr. Marienburg 1870); Mich. Bernays, Einleitung zu Goethes Briefen an Fr. Aug. Wolf (Berlin 1868); Fr. Kern, Goethes Achilleis und der letzte Gesang der Ilias (Kl. Schriften [1898], II, 1–25). [2]) Eine Fundgrube von Imitationen Homers bei italien., französ. und engl. Dichtern ist die Homerübersetzung von M. Gin (Paris 1786) und zwar I, 387–459; II, 253–304; III, 285–331 und IV, 249–299.

Jobi cum Odyssea Homeri comparari possit (Helmstadt 1773). Nunmehr ließ man diese höchst unfruchtbare und unhistorische Vergleichung bis in das letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts ruhen. Da wurde dieses Thema aufs neue ergriffen. A. W. Burr begann mit: The Theophanies of Homer and the Bible (The Bibliotheca Sacra 44 [1887], S. 521–49). Ihm folgte M. Krenkel mit den „Biblischen Parallelen zu Homeros" (Jahrbb. f. klass. Phil. 1888, S. 15–44). 1889 erschien Fourrières aufsehenerregendes Buch: Les emprunts d'Homère au livre de Judith (deutsch von F. Endler, Warensdorf 1891) und 1891: La Bible travestie par Homère, Werke, die wiederum verschiedene Ergänzungen und Berichtigungen erfuhren. So ist zu nennen das bedeutende Buch von M. Ohnefalsch-Richter, Cypern, Die Bibel und Homer (Berlin 1893); vgl. desselben Aufsätze im „Ausland" 1891, S. 501–4; 546–50; 576–80; 586–89; und in Westermanns illustr. deutschen Monatsheften 1894, S. 297–312 mit 2 Tafeln; ferner M. Adler, Was Homer acquainted with the Bible (The Quarterly Review 1893, S. 170–174) und J. B. Hagne, Homer and Old Testament (Bapt. Quarterly Review VI, 443 ff.). – So lehrreich nun eine Vergleichung von Homer und Bibel vom archäologischen und literaturvergleichenden Standpunkt aus ist,[1]) so muß doch die Frage einer Abhängigkeit Homers von der Bibel von vornherein verneint werden. Trotzdem hat in jüngster Zeit nochmals Schreiner, Homers Odyssee ein mysteriöses Epos (Braunschweig 1901) dieses bizarre Thema aufgegriffen, um der verdienten Lächerlichkeit anheimzufallen. —

Vielfache Erörterungen widmete man auch dem naheliegenden Vergleich von Homer und Nibelungen, namentlich seitdem die sog. Liedertheorie auf beide Epen Anwendung fand. Hierher gehören:

C. Zell, Über die Iliade und das Nibelungenlied (Karlsruhe 1843); August Nusch, Zur Vergleichung des Niebelungenliedes mit der Ilias (Progr. Speyer 1863); Fr. Stolte, der nibelunge nôt verglichen mit der Ilias (Progr. Rietberg 1869, 1. Teil und Paderborn 1877, 2. Teil); M. Türk, Zur Vergleichung der Iliade und des Nibelungenliedes (Progr. Kronstadt 1873); L. Hamburger, L'epopea

[1]) Vgl. A. Wünsche, Poetische Parallelen aus der klassischen Literatur zur Bibel (Studien zur vgl. Lit.-Geschichte II, 429 ff.), wo auch Homer herangezogen ist.

dei Nibelunghi, le sue analogie coi poemi omerici, e le sue fonti storiche e mitologiche (Napoli 1884); schließlich F. Böhm, Ilias und Nibelungenlied (Znaim 1885). Eine kurze „Parallele zwischen dem Liede der Nibelungen und der Iliade" findet sich auch in Okens Isis, Heft 12, S. 1801—10 von Werlich. — All diese Untersuchungen erörtern naturgemäß nur mehr oder minder auffallende Übereinstimmungen im Aufbau, der Handlung, der Charakteristik, den Ausdrucksmitteln der beiden Epen und bieten nicht so sehr einen Beitrag zum Fortleben Homers als zur Charakteristik des epischen Gedichts überhaupt.

Noch ein anderes episches Gedicht, Ossians Lieder, reizte zum Vergleich mit Homer. Cp. Dahl in seiner Comparatio Homeri et Ossiani (Upsala 1792) schnitt das Thema an. Ihm folgte der Deutsche J. Gurlitt mit der Abhandlung über Ossian mit Hinsicht auf Homer (Hamburg 1802). Auch Herder, der Vater der vergleichenden Literaturgeschichte, beleuchtet diese Frage in anregender und eigenartiger Weise (Werke [1809] XII, 387 ff.).

Aber auch einzelne Autoren wurden eingehend mit Homer zusammengestellt. Diese vergleichenden Studien seien im folgenden in alphabetischer Reihenfolge angeführt.

Matthew Arnold:

Mustard W. P., Homeric echoes in Matthew Arnold's „Balder Dead" (Studies in Honour of B. L. Gildersleeve, Baltimore 1902, S. 19—28).

Dante:

Montanari G. J., Omero, Virgilio et Dante Alighieri (Pesaro 1865).

Penci E., Omero e Dante, Schiller e il dramma (Milano 1882).

de Nardis V., Omero e Dante nei loro tempi. studio di comparazione, traduz. dall' originale greco di suo fratello D. de Nardis (Roma 1884).

Bohl Joan, Dante's betrekking tot Homeros (De Gids 1886, S. 473—91).

Freytag G.:

Heußner F., Freytags Ingo und Ingraban im Unterricht der Prima (Progr. Kassel 1892). Erörtert die vielfachen Analogien mit Homer.

Goethe:

Stejskal C., Goethe und Homer (Jahresber. des Vereins österreich. Mittelschul. 1880—1, S. 110—126).

Lücke H., Goethe and Homer (Progr. Ilfeld 1884).

Schreyer H., Goethe und Homer (1. Teil, Progr. Pforta 1884).

Hager H., Goethe und Homer (Engl. Goethe-Soc. II (London 1886).

Schreyer H., Das Fortleben homerischer Gestalten in Goethes Dichtung (Gymnasialbibl. Nr. 8, Gütersloh 1893).

Kappelmacher A., Goethe als Homerübersetzer und Homerinterpret (Zeitschrift für österreichische Gymnasien 1901, S. 1057 f.

Suphan B., Homerisches aus Goethes Nachlaß (Goethe-Jahrbuch 1901, XXII, 3–16).[1])

Klopstock:

Benkowitz C. F., Der Messias von Klopstock ästhetisch beurteilt und verglichen mit der Iliade, der Äneide und dem verlornen Paradiese. (Breslau 1797).

Longfellow:

Hillman S. D., Homer and Longfellow (Methodist Review 50, S. 184ff.).

Milton:

Chateaubriand, Œuvres (Par. 1826) XXI, 240 ff.: «Essai sur la littérature anglaise». — Homer and Milton (Harward Monthly VIII, 60 ff.)

Ronsard:

Gandar Eug., Ronsard consideré comme imitateur d'Homère et de Pindare (Metz 1854).

Sachs:

Abele W., Die antiken Quellen des Hans Sachs (Progr. Realanstalt Cannstatt 1897). Darin wird u. a. gezeigt, daß Hans Sachs Homer mittels Schaidenreißer benützt.

Schiller:

Peppmüller R., Biblisches und Homerisches in Schillers Jungfrau von Orleans (Archiv f. Lit.-Gesch. II [1872], 181 ff.).

Scott:

Wilkie, Homer and Sir Walter Scott (Scots Magazine 1893, Febr. u. März).

Shakespeare:

Bekk Ad., Shakespeare und Homer (Wien 1865).

Anders H. R. D., Shakespear's Books (Berlin 1904), 42). – Vgl. auch Max Kochs Einleitung zu „Troilus und Kressida" in der Cottaschen Ausgabe von Shakespeares dramatischen Werken XI, 102 f., Stuttgart 1903.

Tasso:

Beni P., Comparazione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio (Padova 1607).

Riccius, Dissertationes Homericae, t. II: de Homeri apud Virgilium et Tassum imitatione (Leipz. 1784) S. 18–27.

Wedewer H., Homer, Virgil, Tasso oder das befreite Jerusalem in seinem Verhältnis zu Ilias, Odyssee und Aeneis (Münster 1848).

Tennyson:

Mustard J., Tennyson and Homer (American J. of philol. XXI, 143 f.)

Wagner Richard:

Meinck E., Homerisches bei Rich. Wagner (Bayreuther Blätter 1902, XXV, 314–32).

Schlosser R., Über Rich. Wagners Beschäftigung mit einem Drama „Achilleus" (Bayreuther Bl. 1896, XIX, 169–174).

Wieland:

Doell M., Die Einflüsse der Antike auf Wielands Hermann (Progr. Theresiengymn. München 1897). Erörtert auch Ws. Entlehnungen aus Homer.

Scheidl Jos., Beziehung zu den antiken Quellen in Wielands Agathon (Studien z. vgl. Lit.-Gesch. IV, 392 f.)

Zachariae:

Petzet E., Die deutschen Nachahmungen des Popeschen Lockenraubes (Zeitschr. f. vgl. Lit. N. F. 4, 409 f.). Eingehend ist hierbei Zachariäs Verhältnis zu Homer behandelt.

[1]) Vgl. oben S. 8; vieles findet sich natürlich auch in der umfangreichen Literatur über Goethe und die Antike. Auf Vollständigkeit ist hierbei, wie in meiner ganzen Arbeit, die ja nur einen ersten Anbau des so fruchtbaren Gebietes versucht, kein Anspruch erhoben.

3. in Travestien und Parodien.

Parodien und Travestien sind nur wirksam bei allgemein bekannten Werken; die größten Meisterschöpfungen, die auf Jahrhunderte oder Jahrtausende hinaus fortwirkten und die Herzen vieler Menschengenerationen erschütterten, erhoben, erleichterten, sind von jeher ein gesuchtes Opfer der literarischen Spötter und Spaßmacher gewesen. Kein Wunder, wenn die Epen Homers, die seit den Tagen der Renaissance wiederum zum Gemeingut der Gebildeten geworden waren, nach Form und Inhalt in burlesker Weise zu lächerlichen Wirkungen verarbeitet wurden.

Nachdem einmal der lustige Kanonikus Berni in seinem „Orlando innamorato" zum ersten Male den burlesken Ton angeschlagen hatte, fand die Burleske alsbald spottfreudige Pfleger. Schon 1548 – 55 konnten zwei Bände opere burlesche mit Beiträgen von Berni, Molza, Mauro u. a. erscheinen. Lalli travestierte zuerst einen Klassiker in seiner Eneida travestita (Roma 1615). Ein Italiener erkor sich auch zuvörderst Homer als Zielscheibe seines Witzes. Wir kennen als erste homerische Parodie: L'Iliade Giocosa de Sign. G. F. Loredano.. publicata da H. Giblet (= Loredano jun.) (Venet. 1654[3]). Behandelt sind die ersten sechs Bücher der Ilias. Seit Scarron mit seinem Virgile travesty en vers burlesques (Paris 1648 ff.) stürmischen Beifall gefunden, ergoß sich eine Flut von Parodien über das französische Lesepublikum. Für Homer kommen in Betracht:

H. de Picou, L'Odyssee d'Homère ou les avantures d'Ulysse (I. I u. II) trad. en vers burlesques (Paris 1650), ein erbärmliches Machwerk. Ferner: L'Iliade en vers burlesques (Paris 1657).

Und in reichem Schwalle wetteiferten in der Folgezeit Franzosen, Engländer, Italiener und Deutsche, den ganzen Homer oder einige Gesänge seiner Epen zu travestieren. Wir nennen ferner:

Homer à la mode. A mock poem upon the first and second books of Homer's Iliads. (By James Lord Scudamore?) Oxford 1664. —

Barnes J., Parodia d'Homerica de... Estherae historia. In *Ἀθλιοκάτοπτρον* sive Estherae historia Poetica paraphrasi ... (London 1679).

Homer in a Nutshell, or the Iliad of Homer in Immortal Doggrel. By Nicky-demus Ninnyhammer (London 1715) und

Homerides: or Homers first book moderniz'd. By Sir Iliad Doggrel [sc. Th. Burnet and G. Duckett] (London 1716).

C. de Marivaux, Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques (Paris 1716).

Bali Gregorio Redi Aretino,

l'Odissea d'Omero trasportata in istile Eroicomico in ottava Rima (Venedig 1751).

Homer Travestie: being a new translation of the four first books of the Iliad. By Cotton Junior (= Th. Bridges) (London 1762). In erweiterter Fassung erschien diese Travestie unter dem Titel: A Burlesque Translation of Homer (Ges. 1–12) by T. Bridges (London 1770). Diese burleske Fassung fand solchen Anklang, daß sie in revidierter, etwas veränderter Fassung wieder in neuerer Zeit aufgelegt wurde von G. A. Smith (Philadelphia 1889). —

Vincent gab eine beifällig aufgenommene Travestie der ersten drei Gesänge der Odyssee heraus (Osnabrück 1782).

Der erste Gesang der Ilias von einem Anonymus A. K. B. travestiert erschien 1787 in Leipzig.

In der Manier Blumauers travestierte E. Bornschein die Ilias (Weißenfels 1796 und 1812) und erschien eine Travestie der Odyssee von einem Anonymus. Odyssee, neu travestiert, oder Ulysses am Zusammenflusse des 18. u. 19. Jahrh. (Mannheim 1802).

Besonderer Anerkennung erfreute sich in Italien der Omero in Lombardia dell' abb. Fr. Boaretti. Iliade (Ven. 1788), ebenso in Frankreich die

Iliade travestie, par une société de gens des lettres, de savants, de magistrats (nämlich Dumoulin, Goujon u. Ch.-Martin Rousselet) (Paris 1832).

Aber auch die neuere Zeit griff hie und da wiederum zur stets wirksamen Parodierung Homers:

Die schwäbische Ilias von L. Aurbacher weiland erdacht. Nun aber von mehrern seinen Verehrern in holprige Verse gebracht, hrsg. von K. Simrock (Frankfurt 1850).

Steeger, J., Erster Versuch einer Übersetzung des jüngst aufgefundenen Fragments aus Homers Odyssee XXV (der 29. Philologenversammlung gewidmet). (Innsbruck 1874, erweit. Abdr. Öhringen 1877).

Odysseus bei den Rescriptophagen. *Ὀδυσσεὺς πρὸς ῥεσκριπτοφαγοὺς ἀφιξις.* Neu aufgefundenes Bruchstück eines Gesanges der Odyssee, übersetzt von Nonymnos (Marienwerder 1880).

MEYRIAS. Die Meyeriade. Humoristisches Epos aus dem Gymnasialleben von O. Kraus (Leipzig, Reclam 1891).

L'Iliade d'Omero, libro quattordecimo e quindicesimo, travestita alla Fiorentina (Firenze 1895) del M. Ricci.

In all diesen mehr oder minder gelungenen Parafrasierungen Homers steckt eine Menge prächtigen Witzes, sprühender Laune, zündender Einfälle, die gerade dem Kenner Homers, mag er auch grundsätzlich dieser poetischen Abart mißgünstig gegenüberstehen, doch ein Lächeln entlocken muß. Aber nach dieser Seite hin ist das Fortleben Homers überhaupt noch nicht zur Besprechung gekommen. —

4. in Centonen.

Der Cento, dessen Substrat hauptsächlich Vergil bot, hat bereits seine Geschichtschreiber gefunden. Abgesehen von Flögels Geschichte der komischen Literatur befaßte sich damit Hasenbalg, de centonibus Virgilianis (Putbus 1846) und besonders O. Delepierre, Tableau de la littérature du Cento chez les Anciens et Modernes (London 1875). Die Homercentones aus der byzantinischen Zeit, worin biblische Geschichten aus homerischen Versen zusammengeflickt sind, erfreuten sich schon sehr früh spezieller Untersuchungen. Wir nennen A. P. Manutius, Homerocenta i. e. Centones ex Homero (1501), H. Stephanus, Homeri Centones, a veteribus vocati *Ομηρο κεντρα* (Paris 1578), Teucher, Homerocentones (Leipzig 1793); in einem ausführlicheren Programm (Kopenhagen 1828) hat B. Borgen, de centonibus Homericis et Virgilianis diese sonderbaren Spielereien erörtert; vgl. auch Harris (J. Rendel), the Homeric Centones and the Acts of Pilate (London 1898).

5. in Romanen und Erzählungen.

Die prosaische Erzählung, die dem Geschmack des großen Publikums in ganz besonderem Maße zu folgen pflegt, hat ebenfalls, wenn auch nicht häufig, homerische Gestalten in ihren Bereich gezogen und sie zu Hauptheiden, Episodenfiguren oder Staffagen für ihre Zwecke benützt.

Achilles und Deidamia. Poetische Erzählung aus Enenkels Weltchronik.

Helena. Volksbuch (1508).

Les Aventures de Telemaque par Fénélon[1]) (1699 ff.).

Homer und die Homeriden. Erzählungen von J. G. Schosser (1798).

Penelope: or, love's labour lost, novel [by P. Scargill] (1828).

Ulysses, Erzählung von E. v. Binzer (in dessen: Mohnkörner, 1846).

[1]) Fénélons Roman rief eine Flut von Nachahmungen, Parodien u. dgl. hervor. Ich erinnere nur an B. Neukirchs Überarbeitung zu einem deutschen Epos, aus dem wieder die ohne Autornennung veröffentlichte Tragödie hervorging: Die Begebenheiten des Telemachs auf der Insul der Göttin Calypso. Leipzig u. Liegnitz, Verlegts David Siegert 1740. – Wagemanns Travestie: Die Abenteuer Telemachs (1834), Perinets dramatische Travestie: Der Telemach (1805), Henslers Posse: Telemach, Prinz von Ithaka (1802), Schikaneders Operntext: Der Königssohn von Ithaka (1797).

6. in dramatischen Dichtungen.[1])

Aber auch die Bretter, welche die Welt bedeuten, haben sich Stoffe aus der homerischen Welt geholt, Episoden, die dort nur kurz angedeutet sind, erweitert und im Spiel der Fantasie ausgearbeitet, die anziehenden Gestalten der homerischen Epen zu Hauptheldeu dramatischer Dichtungen erkoren, da bei der nie unterbrochenen Teilnahme für Homer auch das Verständnis der Hörer als selbstverständlich vorausgesetzt werden durfte. Natürlich hat auch die Komödie sich solch brauchbare Stoffe nicht entgehen lassen und so begegnen wir homerischen Reminiszenzen in Possen und insbesondere in den auch heutzutage immer noch zugkräftigen Travestien und Fastnachtsulkereien. Da auch diese Seite des homerischen Fortlebens bisher eine Würdigung nicht erfuhr, dürfte diese Materialsammlung nicht ungelegen sein, wenn sie auch als erster Versuch eine Vollständigkeit selbstverständlich nicht erreichen kann.

a) Trauer- und Schauspiele.

Zerstörung von Troja, Drama von Hans Sachs (1554).

Ulysses' Irrfahrt, Drama von Hans Sachs (1555).

The araygnement of Paris, a Pastorall [by G. Peele] (1584).

Die Zerstörung von Troja, Drama von Georg Gotthardt (1598).

Polyphem, a play written by H. Chettle (1598).

The siege of Troy, a tragi-comedy (1603).

El mayor encanto amor (Ulysses und Circe), Schauspiel von Calderon (1660?) [bei Schack III, 190 ff.].

Andromache, a tragedy [by J. Crowne] (1675).

The Songs in Circe, a play [by C. Davenant] (1677).

L'Ulisse in Feacia, dramma [di F. Acciajuoli] (1681).

Circe, tragédie par T. Corneille et J. Donneau de Vioé (1695).

The Siege of Troy, a dramatic performence [by E. Settle] (1707).

Ulisse, tragedia di [Ipp. Pindemonte] (1728).

Ulysses, Drama von Ch. J. Ludwig (1730).

Trojanerinnen, Drama von J. E. Schlegel (1747).

Patroklus, Tragödie von J. J. Bodmer (1761).

Hector, a dramatic poem [by R. Shepherd] (1770).

Achill's zürnender Schatten, Schauspiel von Fr. Benj. Berger (1777).

---

[1]) Ausgeschlossen sind Dichtungen, welche Stoffe behandeln, die bei Homer zwar angedeutet, aber erst von den Nachhomerikern und Dramatikern ausgearbeitet sind, so Agamemnons Tod, Achill auf Skyros, Achill und Penthesileia, Achill und Polyxena, die Hochzeit der Thetis, Klytemnestra, u. a.

Andromache, tragedia nueva (1780).
La Muerte de Hector, comedia nueva (1798).
Die Trojanerinnen, Trauerspiel von Horn (1802).
Nausikaa, Ein Trauerspiel (fragmentarisch) von Goethe[1]) (1802).
Hector, tragédie, suivie des plusieurs fragments imité de l'Iliade par Lancival (1809), übersetzt von G. Seidel (1843).
Ulysses' Wiederkehr, dramatisches Fragment von Th. Körner (1814).
Hector, a tragic Cento [by J. Galt] (The new British Theatre, vol. 4) (1814).
Hector, Trauerspiel [von Ch. S. L. W. v. Ahlefeld] (1821).
Achilleus, Tragödie von R. H. Klausen (1831).
Achille, drame historique par A. H. [A. Hope] (1837).
Odysseus und Nausikaa, Tragödie von H. Viehoff (1842).
Odysseus auf Ogygia, Drama von Anna Löhn-Siegel (1845).
Homère, poème par Ponsard (1852); lyrisches Drama, übersetzt von Böttger (1856).
Nausikaa, Tragödie von Al. Fischer (hrsg. von Ad. Stern 1854).
Achilles, Drama von E. Palleske (1855). [(1866).
Achilles, Trauerspiel von Gerhard
Helena, Trauerspiel von G. Kastropp (1875).
Achilleus' Tod, Trauerspiel von L. Uhland (bei Keller, Uhland als Dramatiker [1877] Nr. 4).
Kassandra, Tragödie von F. Gessler (1877).
Odysseus, dramat. Gedicht von M. Wesendonk (1878).
Nausikaa, Trauerspiel in freier Ausführung des Goetheschen Entwurfs nebst einem Anhang: Nausikaa bei Homer, Sophokles und Goethe von H. Schreyer (1884).
Nausikaa, Schauspiel von G. Müller (1890).
Hektor, Trauerspiel von J. G. Seidel (1892).
Nausikaa, Trauerspiel von H. Hango (1897).
Der grollende Achill, Heroisches Drama frei nach Homers Ilias (1897).
Nausikaa, Trauerspiel von S. Anger (1900).
Der Streit vor Ilios, Drama nach griech. Vorbild von Edm. Bassenge (1902).
Kassandra, ein Drama von Herbert Eulenburg (1903).
Nausikaa, ein Liebesspiel von G. A. Müller (1903).
Königin Hekabe. Trauerspiel in fünf Akten von Wilhelm Fischer in Graz (1905).
Nausikaa, Tragödie von Ernst Rosmer. [Else Bernstein-Porges] (1906).

b) Lustspiele und Schwänke.

Troilus und Cressida, von W. Shakespeare (1. Fassung 1590).
Ulysses von Ithaka, Lustspiel von Holberg (1722), übersetzt von Ohlenschläger (1822).

[1]) Rekonstruktionsversuche siehe bei W. v. Biedermann, Goetheforschungen (Frankfurt 1879), S. 124–44; W. Scherer, Goethes Nausikaa (Westerm. Monatsh. 1879, S. 726–49); Th. Cart, Goethe en Italie (Thèse Lausanne 1881, S. 134–56). — Vgl. ferner unten: Viehoff (1842), Glaser (1854), Widmann (1855), Schreyer (1884).

Der trojanische Krieg, satirische Komödie von E. Dohm (1864).

Circe und Ulysses, Schauspiel von E. Dorer (Fastnachtsspiele, Heft 6, 1884).

Stilleben in Troja oder Hektors Schwiegermama oder das verhängnisvolle Rendezvous. Tragisches Familienbild von Euripides jr. (Berlin 1892).

7. in musikalischen Werken.

Die Renaissance hatte nicht bloß auf die Literaturen der modernen Völker befruchtend eingewirkt, sie brachte auch der Musik neue Anregungen. Namentlich in italienischen Humanisten- und Künstlerkreisen war man im 16. Jahrhundert aufs eifrigste bestrebt, das antike Musikdrama zu neuem Leben zu erwecken – Bestrebungen, die zwar fehl gehen mußten, aber dafür eine neue Kunstgattung, die Oper schufen. Da man überhaupt mit Vorliebe antike Stoffe bearbeitete, so mußten insbesondere homerische Gestalten zur dramatisch-musikalischen Verwendung reizen, ein Bestreben, das bis in unsere Tage noch mit gleicher Wärme sich offenbart.

a) Dramen mit Musik, Singspiele, Operetten, Kantaten.[1])

Paridis Urteil, Singspiel von Th. Schwartzkopf, Text von C. Courcelle (1686).

Penelope, die treue, unveränderte Ehegattin, Singspiel von J. F. Keib (1690).

Circé, Tragödie von Corneille mit Musik von M.-A. Charpentier (1675), mit Musik von R. de Visée (1690).

The judgment of Paris, a masque von Congreve, Musik von D. Purcell, J. Eccles, Weldon und G. Finger (1701).

Penelope, Tragödie mit Chören von G. Salio (c. 1730).

The judgment of Paris or the Triumph of Beauty, a pastoral ballad opera ... with songs (1731).

Circe, Pasticchio aus Arien verschiedener italienischer Komponisten, arrangiert und mit eigenen Chören und Rezitativen ergänzt von R. Keiser, Text von J. Mauricius, übersetzt von Praetorius (1734).

The judgment of Paris, a masque von Congreve, Musik von Th. A. Arne (1740).

Andromacca, Melodrama von A. Zeno (Ges. Werke, hrsg. von Gozzi, t. II, 1744).

Homerus, der siebenfache Burger vorgestellet in einem Sing-Spiel (1752).

Achilles, Singspiel, italienisch und deutsch (1766).

The judgment of Paris, an English

[1]) Dem Kundigen wird nicht entgehen, daß dieses Verzeichnis mancherlei Berichtigungen und Ergänzungen zu dem sonst trefflichen Dictionnaire lyrique von Clément-Larousse und Opernhandbuch Riemanns bietet.

burletta [by R. Schomberg], The music by Barthelemon (1768).

Paris und Helene, Heroisches Singspiel, aus dem Italienischen übersetzt (1770).

Hektors Tod, Dramatisches Kantate von P. Winter (1785).

Le jugement de Paris, Kantate von A. Salieri (1787).

Ulisse e Penelope, Kantate von F. Paër (c. 1800).

Das travestierte Urteil des Paris, Singspiel von J. Richter (1802).

Helena, Schauspiel mit Gesang von Treitschke (1803).

Das Urteil des Paris, Parodie von W. J. Fary, Musik von J. Michel (1803).

Ulisses und Circe, Singspiel von Calderon, Musik von Romberg (1807).

Hektor und Andromache, dramatisches Gedicht mit Chören [von A. Boué] (1813).

Penelope, Schauspiel mit Musik und Tanz von Ad. Glaser (Reimar) (1854).

Nausikaa, Schauspiel mit Gesang und Tanz von Ad. Widmann (1855).

L'île de Calypso, Operette von A. Pilati, Text von Julian (1857).

Die Rückkehr des Odysseus, Kantate nach Homer, komp. von F. Urban (1860).

La belle Helène, Parodie-Operette von J. Offenbach, Text von Meilhac und Halévy (1864).

La belle Helène dans son ménage, Operette von G. Rose (1867).

Der trojanische Krieg (der „Schönen Helena" 2. Teil), Operette von W. Homann, Text von L. Schöbel (1867).

Elena in Troja, Operette von R. d'Alessio (1875).

Die schöne Helena, Bieroper von M. Schumm (Fastnachtsbühne, Heft 7, 1890).

Circe e Calipso, Operette von C. Buongiorno (1892).

Die schöne Helena oder Troja in Dalles. Parodierendes, travestierendes, memorierendes, extemporierendes Schauer-, Trauer-, Rühr- und Bühnenstück für Karneval von A. U. Tor (1892).

b) Ballette.

Circe (genannt Ballet de la Reine), Text von Boileau, komp. von Balthazarini (v. Beaujoyeux) und Salomon (1581).

Opera-Ballet von dem judicio Paridis und der Helena Raub (1679).

Ulysse, roi d'Ithaque, Ballett von Ch. Cannabich, Szen. von Bouqueton (1760).

Das Urteil des Paris, Ballett von Noverre (1771).

Le jugement de Paris, Ballett von E. N. Méhul (1793).

Der Raub der Helena, Ballett von J. Weigl (1795).

Der Brand von Troja, Ballett von J. Weigl (1796).

Das Urteil des Paris, Ballett von Crux, Musik von Eug. Thurner (1802).

The judgment of Paris, Ballett von D. Steibelt (1804).

Helene und Paris, Heroisches Ballett von Corally (1807).

Ulysse, Ballett von L. de Persuis (1807).

Helena und Paris, Heroisches Ballett von Lacalli (1808).

Paris und Helena, Ballett von J. N. Hummel (c. 1810).

Achilleus, Ballett von K. Blum (1818).

c) Opern.

Intermedii d'Ulisse e Circe, Oper von O. Vernici, Text von S. Branchi (1619).

Il ratto d'Elena, Oper von V. Puccitelli (1634).

Il ritorno d'Ulisse in patria, Oper von C. Monteverde, Text von G. Badoar (1641).

Ulisse errante, Oper von F. P. Sacrati, Text von G. Badoar (1644).

Ulisse errante nell' isola di Circe, Oper von G. Zamponi (1650).

Paris und Helena, Oper von ..., Text von D. Schirmer (1650).

Il ratto d'Elena, Oper von F. Cirillo, Text von G. Paolella (1655).

Il Paride, Oper von G. A. Bontempi (1662).

La casta Penelopa, Oper von A. Draghi, Text von N. Minato (1670).

Elena rapita da Paride, Oper von G. D. Freschi (1677).

Circe, Oper von J. Bannister, Text von d'Avenant, Prolog von Dryden, Epilog von Lord Rochester (1677).

Circe, Oper von G. D. Freschi (1679).

Ulisse in Feacia, Marionettenoper von A. Gaudio, Text von Acciajuoli (1681).

L'Elena rapita da Paride, Oper [von N. Mont-Albano] (1681).

Achille in Tessalia, Oper von Ch. Cosmerouio (1681).

L'amorosa predo di Paride, Oper von G. B. Bassani (1684).

Penelope la casta, Oper von F. Niccolini mit C. Pallavicino, Text von M. Noris (1685).

Circe abandonata, Oper von C. F. Pollarolo, Text von A. Aurelj (1692).

Circé, Oper von H. Desmarets, Text von Mme G. de Saintonge (1694).

Penelope la casta, Oper von A. Scarlatti, Text von M. Noris (1696).

Penelope la casta, Oper von G. A. Perti (1696).

The fate of Troy, Oper von G. Finger, Text von E. Settle (1697).

Ulisse scionosciuto in Itaca, Oper von C. F. Pollarolo (1698).

Il giudizio di Paride, Oper von C. F. Pollarolo (1699).

La costanza d'Ulisse, Oper von C. A. Badia, Text von Cupeda (1700).

Le jugement de Paris, Oper von M. A. Charpentier (c. 1700).

Ulysses, Oper in 2 Teilen (Circe u. Odysseus; Penelope u. Odysseus), Text von Bressand, Musik von R. Keiser (1702).

Polifemo, Oper von G. B. Buononcini (1703).

Ulysse et Pénélope, Oper von J. Ferry Rebel sen., Text von H. Guichard (1703).

Circé, Oper von J. Cl. Gilliers, Text von Dancourt (1705).

Achille placato, Oper von A. Lotti (1707).

Helena und Paris, Oper von J. D. Heinichen (1709).

Helena (= la forza dell' amore), Oper von R. Keiser (1709).
Paride in Ida, Oper von A. B. Coletti mit C. Manza (1709).
Gli amori di Circe con Ulisse, Oper von C. A. Badia, Text von G. B. Ancioni (1709).
Diomede, Oper von Novi (c. 1710).
Diomède, Oper von Bertin, Text von Laserre (1710).
Il giudizio di Paride, Oper von A. Gianettini (c. 1710).
Circe delusa, Oper von G. Boniventi, Text von Falieri (1711).
Circe delusa, Oper von A. Orefice (1713).
Penelope, Oper von F. Chelleri, Text von M. Noris (1716).
Le jugement de Paris, Oper von T. Bertin de la Dué, Text von Mlle Barbier und Pellegrin (1718).
Il Paride, Oper von M. A. Orlandini, Text von Muazzo (1720).
Ulysses, Oper von G. J. Vogler (1721).
Penelope, Oper von Fr. Conti, Text von Pariati (1724).
Andromacca, Oper von A. Caldara, Text von A. Zeno (1724).
Ulisse, Oper von G. Porta, Text von D. Lalli (1725).
Ulisse e Telemacco, Oper von D. G. Treu (Fidele) (1726).
Kalypso, Oper von G. Ph. Telemann, Text von Praetorius (1727).
Penelope, a dramatic opera [by J. Mottley and T. Cooke, with the music] (1728).
Andromacca, Oper von Bioni (1729).
Andromacca, Oper von A. Feo (1730).
Ulysses, Oper von J. Ch. Smith (Schmid), Text von S. Humphreys (1733).
Polifemo, Oper von A. Porpora (1734).
Andromacca, Oper von P. Torri (c. 1735).
Penelope, Oper von B. Galuppi (1741).
Andromacca, dramma per musica di N. Jomelli (1745).
Polifemo, Oper von F. Corradini mit G. Melle und N. Corselli (1748).
Penelope, Oper von N. Jomelli (1749).
Ulisse errante, Oper von G. Sciroli (1749).
Ulysses, Oper von L. W. Reuling (c. 1750).
Andromacca, Oper von D. Perez (1752).
Il giudizio di Paride, Oper von K. H. Graun, Text von Villati (1752).
Penelope, dramma per musica di P. Pariati (1754).
Andromacca, Oper von A. Tozzi (1765).
Le nozze di Paride, Oper von B. Galuppi (1756).
L'incendio di Troia, Oper von P. Caffaro (1757).
L'isola di Calipso, Oper von F. G. Bertoni (1769).
Ulisse, Oper von Fr. de Majo (1769).
Paride ed Elena, Oper von Ch. W. v. Gluck, Text von Calzabigi (1770).
Troja distrutta, Oper von M. Mortellari, Text von Verazi (1770).
Achille, Oper [by J. Gay] (1772).
Andromacca, Oper von F. G. Bertoni (1772).
La partenza d'Ulisse da Calipso, Oper von G. Sarti (1776).
Andromache, Musikalisches Drama von K. W. Dassdorf (1777).

L'isola di Calipso, Oper von B. Ottani (1777).
Circe ed Ulisse, Oper von G. Astarita (1777).
Circe, Oper von D. Cimarosa (1779).
Andromaque, Oper von A. Grétry, Text von Pitra (1780).
Paris und Helena, Oper von P. v. Winter (1780).
Andromacca, Oper von V. Martin y Solar (1781).
Il ritorno d'Ulisse, Oper von G. Gazzaniga, Text von Moniglia (1781).
Il ritorno d'Ulisse, Oper von G. Giordani, Text von Moniglia (1782).
Penelope, Oper von J. Sonsa de Cavallo (1782).
Calipso abbandonata, Oper von L. Bologna (1783).
Circe ed Ulisse, Oper von G. Albertini (1785).
Pénélope, Oper von N. Piccini, Text von Marmontel (1785).
Calypso, Serio-comic opera [by R. Houlton] (1785).
Circe und Ulysses, Oper von J. L. von Heß (1786).
Circe, Oper von G. Gazzaniga (1786).
Il Ciclope, Oper von A. Asioli, Text von Metastasio (1787).
La maga Circe, Oper von F. Basilj (1788).
O prazer d'Odissea, Oper von A. de Silva (1788).
Circe, Oper von P. v. Winter (1788).
Penelopa, Oper von F. Alessandri, Text von Filistri (1790).
Andromacca, Oper von Nasolini (1790).
Le jugement de Paris, Oper von F. Horzizky (c. 1790).
Circe, Oper von F. Paër (1791).
Andromacca, Oper von Diodati (1792).
Penelope, Oper von D. Cimarosa (1795).
Achille nell' assedio di Troja, Oper von Basilj (1796).
Das trojanische Pferd, Oper von J. Wölffl (c. 1797).
Achille nell' assedio di Troja, Oper von D. Cimarosa (1798).
Andromacca, Oper von G. Pasiello (c. 1798).
Il ritorno d'Ulisse, Oper von F. Basilj, Text von Moniglia (1799).
Calipso, Oper von P. v. Winter (1803).
Achilles, Heroische Oper nach dem Italienischen des Camera von F. A. Maurer (1805²).
Ulisse nell' isola di Circe, Oper von M. Perrino (1805).
Achille, Oper von F. Paër (1806).
Andromacca, Oper von V. Puccitta (c. 1806).
Il Paride, Oper von P. Casella (1806).
Il ritorno d'Ulisse, Oper von S. Mayr, Text von L. Prividali (1809).
La colère d'Achille, große Oper von A. de Villeblanche (c. 1810).
L'Achille, Oper von S. Nasolini (1811).
L'isola di Calipso, Oper von P. C. Guglielmi jr., Text von Romanelli (1813).
L'ira d'Achille, Oper von G. Niccolini, Text von Romani (1815).
Andromacca, Oper von P. Raimondi (1815).
L'ira d'Achille, Oper von F. Basilj, Text von P. Pola (1817).
Nausicaa, Oper von P. J. G. Zimmermann (c. 1820).

Le courroux d'Achille, Oper von F. A. de Blasis (c. 1820).

Andromacca, Oper von St. Pavesi (1822).

Ulisse in Itaca, Oper von L. Ricci (1828).

Priamo alla tenda d'Achille, Opera seria von G. Staffa (1828).

Andromacca, Oper von J. L. Ellerton (c. 1830).

Kalypso, Oper von J. K. Kühn (c. 1840).

Le jugement de Paris, Oper von L. de Rillé, Text von Alby und Commerson (1859).

Les Troyens, Dichtung von O. Neitzel, Musik von H. Bérlioz (1. Teil: La prise de Troie, 1863).

Penelope, Oper von G. Rota, Text von C. S. Bottura (1866).

Achilleus, Oper von M. Bruch, Text von H. Bulthaupt (1885).

Homerische Welt, Musiktetralogie von Aug. Bungert (1. Kirke; 2. Nausikaa; 3. Odysseus' Heimkehr) (1885 ff.).

Aus Odysseus' Fahrten, 4 Episoden für großes Orchester von E. Boehe (1. Ausfahrt und Schiffbruch; 2. Die Insel der Kirke; 3. Die Klage der Nausikaa) (1903).

8. in der bildenden Kunst.

Homer gab schon den Künstlern des Altertums eine Menge von Motiven; es sei nur an die Illustrationen zur Ilias erinnert (Homeri Iliadis picturae antiquae ex cod. Mediolano bibl. Ambros. ed. A. Mai, Romae 1835). Dazu vergleiche man, von Einzeluntersuchungen abgesehen, das bedeutende Werk von Harrison J. E., Myths of the Odyssey in art and litterature (London 1881), ferner Strobl M., Die Bedeutung Homers für die griechische Kunst, eine ästhetische Studie (Mies 1883) und Schneider A., Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst (Leipzig 1891).

Aber auch seit den frühesten Tagen der Renaissance hat Homer seinen Einfluß auf die bildenden Künste fortwährend ausgeübt. Caylus erörtert in seinen tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile (Paris 1757) im Avertissement (S. I – XXXVI) verschiedene Kunstwerke, deren Stoff den homerischen Epen entstammt, so von Jules Romain (Les Aventures d'Ulysse, gestochen von Th. Vantulden), von Pol. de Caravage, Poussin u. a. Man denke hierbei auch an Rubens, „Das Urteil des Paris" (Dresden), „Die Landschaft mit Ulysses auf der Insel der Phäaken" (Florenz); an J. L. Davids „Paris und Helena" (Paris); an J. A. D. Ingres' „Die Apotheose Homers" (Paris), J. M. W. Turners „Odysseus verspottet Polyphem" (London); an L. Sabatellis „Götterversammlung", „Juno kleidet sich an", „Neptun

unterstützt die Griechen", „Hektor von Apollo gerettet" (Florenz); an Fr. Sabatellis „Kampf bei den Schiffen" (Florenz, Sala d'Iliade im Pittipalast); an die Darstellungen aus Homers Odyssee nach Schwanthalers Zeichnungen von Hiltensperger in Wachsfarben (Neue Residenz, München, „6 Odysseus-Säle") u. a. m.[1]) Caylus legt fernerhin (S. 1—273) den Künstlern seiner Zeit eine Menge von homerischen Motiven zurecht. Erinnern wir uns hierbei, daß auch Goethe in den „Propyläen" den Künstlern u. a. sechs Preisaufgaben aus Homer stellt!

Dieses Verhältnis von homerischer Poesie und neuerer Kunst hat schon einige sehr dankenswerte Einzeluntersuchungen gezeitigt; ich nenne: V. Kaiser, Homer und die Sibylle in Kaulbachs Bilderkreis zur Weltgeschichte (Hamburg 1897) und A. Kahle, Der Einfluß Homers und der Bibel auf die Entwicklung der Kunst (Nordd. Allg. Zeit. 1898, Beil. Nr. 232/3, 235, 240 und 246). — Insbesondere die Illustrationskunst hat sich seit der Wiedererweckung der homerischen Epen mit Vorliebe auf dies dankbare Gebiet geworfen. Englmanns bibliotheca bietet kaum ein Drittel des vorhandenen Materials. Da es aber zunächst einer vollständigen Sammlung desselben bedarf, will man Homers Bedeutung in der Kunst bemessen, so dürfte folgende Zusammenstellung nicht unerwünscht sein:

Les Iliades de Homère. Avecque les premisses et commencemens de Guyon de coulone. Additions et sequences de Dares Phrygius et de Dictys de Crete. Transl. par J. Samxon *(mit Kupferstichen)* (Paris 1523—30).

Odyssea . . . erst durch Simon Schaidenreißer . . . transferiert . . . mit Kupferstichen (Augsburg 1537).

Speculum Heroicum, Principis omnium temporum poetarum Homeri i. e. argumenta 24 librorum Iliados (Gravierungen von C. de Passe, redig. von Hillaire de la Rivière (Trajecti Batav. 1613).

Homer, his Iliads translated, adorn'd with sculpture and illustrated with annotations by J. Ogilby (London 1660).

Homer, his Odysses translated, adorn'd etc. . . . by J. Ogilby (London 1665).

L'Iliade et l'Odyssée, nouvelle traduction par de la Valterie (mit Kupfern von Schoonebeck) (Paris 1682).

Bellum et excidium Troianum ex antiquitatis reliquiis . . . illustr. ab L. Begero (58 Kupfer) (Berlin 1699).

The Iliad of Homer . . . illustrated

[1]) Eine Aufzählung der Einzelgemälde und -fresken, die homerische Motive behandeln, liegt außer dem Bereich meiner Kräfte.

with 26 cuts ... design'd by Coypel (London 1712 u. ö.).

L'Odyssee d'Homère, trad. en franç. ... par M. Dacier. Nouvelle édition ... enrichie de figures par Picart, le Romain et autres (Amsterdam 1731 u. ö.).

Homers Ilias oder Beschreibung der Eroberung des trojanischen Reichs ... von einer Gesellschaft gelehrter Leute ... mit 24 saubern Kupferstichen nach Picartischer Zeichnung gezieret (Francfurt 1754 u. ö.).

Œuvres complètes d'Homère (l'Iliade), trad. avec de notes, plates ... par Didot (Paris 1786).

The Iliad and Odyssey of Homer, engraved by Th. Piroli from the composition of J. Flaxman. 64 plates (London 1795 u. ö.).

Neue Ausgabe, mit 11 Platten vermehrt (40 zur Ilias, 35 zur Odyssee [London 1805 u. ö.]), in spanischen, deutschen, französischen und italienischen Ausgaben.

Homeri Ilias in Zeichnungen nach Antiken von H. W. Tischbein, erl. von Ch. G. Heyne. 37 Kupfer und Vignetten (Göttingen 1801).

The Iliad and Odyssey, transl. into English verse by Alex. Pope ... with maps and plates after Stothard (London 1805).

The Iliad and Odyssey, transl. by W. Cowper ... illustrated with engravings from the paintings ... of Fuseli, Howard, Smirke, Stothard, Westall u. a. (London 1810).

Ilyada prze Kladania Jacka Przybylskiego (polnische Übersetzung mit Kupfern) (Krakowic 1814).

Galleria Omerica, o raccolta di monumenti antichi esibita ... del C. F. Inghirami. 115 Stiche (teils schwarz, teils koloriert) zur Ilias, 145 zur Odyssee (Florenz 1827 ff.).

Umrisse zu Homer (49 Kupfer) von B. Genelli mit Erläuterungen von E. Förster (Stuttgart 1844).

Homère illustré, trad. par E. Bareste. Mit 200 Holzschnitten im Text und 24 größeren Kompositionen nach antiken Monumenten von A. de Lemud (Paris 1841).

Quinze sujets de l'Odyssée, composés par El. de Potter, gravés par Desvachez (Brüssel 1853).

Iliade. Odyssee. Werke von F. Schmidt (mit 55 Illustrationen von G. Bartsch (Berlin 1854).

Dasselbe. 5. Aufl. Illustriert nach W. v. Kaulbach und Flaxman (Berlin 1877).

Marmor Homericum. Designed and executed by Baron H. de Triqueti. Presented by D. Grote, photographed by S. Thompson (London 1866).

L'Iliade et l'Odyssée d'Homère, trad. par P. Gignet ... illustrées de 33 vignettes ... par Olivier (Paris 1866).

Homers Ilias. Seriös und komisch in 21 radierten Blättern von J. H. Ramberg mit Erläuterungen von Rietschel (Gera 1871²).

Homers Odyssee. Übersetzt von H. Voß. Mit 40 Originalkompositionen in Holzschnitt von F. Preller (Leipzig 1872² u. ö.)

De Ilias vom Homeros, vertaald door Mr. C. Vosmaer, mit Illustrationen (Leyden 1878 ff.).

Homers Ilias, übersetzt von F. L. Graf zu Stolberg, mit 6 Originalkompositionen von F. Preller jr. (Leipzig 1879).

Homère. Iliade. 24 grandes compositions par M. H. Motte, trad. par Pessonneaux (Paris 1886).

Echoes of Hellas. The Tale of Troy and the Story of Orestes from Homer and Aeschylus . . . presented in 82 designs by W. Crane (London 1887 ff.).

Homer for the holidays . . . Comic plates, with extracts from Pope's translation by R. Doyle (London 1887).

Bilderatlas zu Homer von R. Engelmann (Berlin 1889). Französische Ausgabe (Paris 1891), englische (London 1891).

L'Iliade. Illustrations de G. Picard (Paris 1895).

Hiermit ende unsere Sammlung! Die Wechselbeziehungen von Antike und Moderne, einer der fruchtverheißendsten Zweige der vergleichenden Literaturgeschichte, sind leider immer noch zu wenig erforscht. Möge diese an und für sich trockene Stoffsammlung in großen Umrissen gezeigt haben, welch tiefen Einfluß Homer auf die Literaturen, Musik und bildenden Künste moderner Völker ausgeübt hat. Mit Recht sagt von ihm Brotier (in dem Vorwort zu Phaedrus): „Uni forte mortalium Homero datum est, ut natura sua foecundus, sine externis quibus aleretur rivalis, ipse foret ingeniorum fons".

Tassos Aminta und die Hirtendichtung.

Von

Karl Voßler (Heidelberg).

Der Schauplatz ist in Arkadien. Eine idealisierte italienische Landschaft mit weiter und tiefer Perspektive; Hügel, Felsen, ein Lorbeerhain mit Quellbach, einige Schäferhüttchen, verstreut über das Gelände, und vielleicht ein griechischer Tempel im Hintergrund. Alles ländlich idyllisch; nichts was dem Bühnentechniker einen Vorwand zu besonderer Prachtentfaltung gewährte. Dafür entschädigte man das schaulustige Publikum in den Zwischenakten durch Aufführung von Moreskentänzen, reichen Allegorien, wobei der ganze Olymp sich durch die Räume der Bühne bewegte, Pantomimen, Triumphzüge, Musik und alles was eine gesteigerte Theaterfantasie sich nur ersinnen mag. – Aber die Zwischenakte kümmern uns wenig.

Die Bühne wurde zumeist im Freien aufgerichtet, wie man es von der Aufführung mittelalterlicher Mysterien her gewöhnt war, zuweilen im Hofe des Fürstenpalastes, schließlich auch in großen Sälen.

Die Hirten, die im Schäferspiel agieren, müssen fleischfarbene Trikots an Arm und Beinen tragen, aber, wenn sie hübsch und jung sind, meint ein Bühnenschriftsteller aus Tassos Zeit,[1]) so mögen sie diese Körperteile auch unbekleidet lassen. Die Füße jedoch müssen mit zierlichen Halbstiefelchen bedeckt werden. Ein Leibhemd aus farbigem Taffet, darüber zwei Pardelfelle oder sonstige Tierfelle, die an den Schultern und unter den Hüften zusammengeknotet werden; ein Fläschchen am Gürtel, oder ein Ränzchen an der Seite, einen Stab in der Hand, und die Locken mit Efeu oder Lorbeer bekränzt.

Die Nymphen tragen bunte, faltige Gewänder mit goldenen

[1]) Leone de' Sommi, Dialoghi in materia di rappresentazione scenica, veröffentlicht bei D'Ancona, Origini del teatro italiano, 2. Aufl., Turin 1891, II, 578 ff.

Gürteln geschürzt, goldene Stiefelchen, einen reichen Mantel über den Schultern, seidene Schleifen oder Blumenkränze in den blonden Haaren, woraus ein leichter Schleier herabwallt. Sie sind mit Pfeil und Bogen oder mit Wurfspeer bewaffnet.

Mit solcher Ausstattung etwa wurde Tassos Aminta am 31. Juli 1573 auf der reizenden Po-Insel Belvedere vor dem Ferrareser Hofe aufgeführt. Am Karneval des folgenden Jahres gab man das Stück in Mantua, und mit ganz besonderem Prunk im Jahr 1590 vor dem Großherzog Ferdinand dem Ersten in Florenz. Damals soll Bernardo Bontalenti, der berühmte Theateringenieur, in der Szenerie und hauptsächlich in den Zwischenakten einen Geschmack und eine Pracht entfaltet haben, daß Torquato Tasso, nachdem er davon gehört hatte, ihm auf offener Straße um den Hals fiel, ihn küßte und davoneilte. „Voi sete Bernardo Bontalenti, ed io son Torquato Tasso. Addio, addio, amico, addio!“ soll er ihm zugerufen haben. — Der Wahnsinn hatte seinen schönen Geist zerrüttet.

Aber zu der Zeit da Tasso seinen Aminta verfaßte, waren es noch glückliche Tage für ihn. Seit einem Jahr (1572) stand er in den Diensten des Herzogs Alfonso des Zweiten von Este; jedermann bewunderte das reiche Talent des 29jährigen Mannes. Er war der Liebling des Fürsten und der Damen — indes seine Fantasie sich in zwei verschiedenen und dennoch innerlich verwandten Welten bewegte: unter arkadischen Schäfern und unter fahrenden Rittern. Im Zauberkreise von Ariostos Orlando und Sannazaros Arcadia mochte sich seine träumerische, weibliche und unpraktische Natur am wohlsten fühlen. Ja man darf sogar behaupten, daß die schäferliche Idylle noch mehr über ihn vermochte als das ritterliche Epos, denn die besten Helden, die er um die Befreiung des heiligen Grabes kämpfen läßt, verlieren sich, fast gegen seinen eigenen Willen, in den Zaubergärten Armidas.

Es war ja nicht bloß sein persönlicher Geschmack, es war der Zug der ganzen italienischen Kunst, daß sie sich von der Wirklichkeit des Lebens abwandte, um in der heiteren Sinnlichkeit des schönen Scheines zu schwelgen. Die arkadisch-romantische, oder, mit einem Wort: epikureische Geistesverfassung zieht sich seit Petrarca durch mehr als vierhundert Jahre künstlerischen Schaffens hindurch und hat, von Italien ausgehend, sich dem ganzen Abendlande mitgeteilt. Die ritterliche Schwärmerei und die schäferliche sind im Grunde eine und dieselbe Sache: Mangel an Sinn für die Wirklichkeit ihre

gemeinsame Quelle. Niemand hat das besser gefühlt als Don Quijote. Nachdem der tapfere Held, durch sein Ehrenwort gebunden, dem Rittertum entsagen muß, da stürzt er sich auf die einzige literarische Narrheit, die ihm noch übrig bleibt: das Schäfertum.[1])

Wie kann diese tolle Mode, die unserem modernen Gefühl so fern zu liegen scheint, nur in die Welt gekommen sein?

Das Mittelalter hatte seine Ritterdichtung, aber es hatte auch seine Ritter. Man ging von der leibhaftigen Wirklichkeit aus – und das Wunderbare, sofern man es in die Ritterdichtung aufnahm, ward nur als eine höhere Form der Wirklichkeit, als eine Steigerung des Lebens, nicht als ein Gegensatz zum Leben empfunden.[2]) Man tändelte nicht mit der Dichtung, sondern man lebte sie, indem man das Leben poetisch verklärte. Man war idealistisch, nicht illusionistisch gestimmt.

Das Mittelalter hatte auch, besonders in Frankreich, seine Schäferdichtung. Diese aber stand auf ganz anderer Linie als die Ritterdichtung. Das Schäferliche war bäuerisch, tölpelhaft, schmeckte nach Kuhstall und bedeutete eine gemeine, nicht eine höhere Wirklichkeit. Es ward eine Zielscheibe für Gelächter und Spott. Sobald die Ritterwelt mit der Schäferwelt in Berührung tritt, entsteht Komik, welche sich entweder über das schnippische Landmädchen und seine täppischen Genossen, oder über den werbenden Ritter, oder über beide Teile zugleich ergießt. In mannigfaltigster Weise behandelt die altfranzösische Pastourelle den Gegensatz dieser Elemente. Das Rittertum ist, sozusagen, der positive, das Schäfertum der negative Pol, und bei Berührung der beiden gibt es ein Gelächter. Rittertum und Schäfertum vermischen sich nicht, wie es später z. B. in der Asträa des Honoré d'Urfé geschieht, sondern sie ohrfeigen und prügeln sich, wie es in dem altfranzösischen Schäferspiel Robin et Marion geschieht, das Adam de le Hale aus Arras in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfaßte.

Diese mittelalterliche Sachlage hat sich in dem Heimatlande der Renaissance von Grund aus verschoben. Es ist sehr bezeichnend,

---

[1]) Parte II, Kap. 67. [2]) Wenn Christian von Troyes in seinen späteren Romanen dazu übergeht, das Wunderbare als technischen Kniff zu verwenden, so eilt sein künstlerisches Bewußtsein den Anschauungen der Zeit voraus. Er mag dabei auf Irrwege geraten sein, aber es waren die Irrwege einer fortgeschrittenen und verfeinerten Erzählungskunst.

daß die Pastourelle auf italienischem Boden nicht recht gedeihen wollte. Es fehlte die gesellschaftliche Voraussetzung: der Gegensatz zwischen Feudalität und Bauernstand. Italien war ein demokratisches Land – und als das hochtrabende Ritterepos über die Alpen herabstieg, da ging es auch mit seiner Würde, je tiefer es ins Land kam, abwärts und abwärts. Wie es nun gar, von Bänkelsängern getragen und von Gevatter Schneider und Handschuhmacher bewundert, in die aufgeklärteste aller italienischen Städte, nach Florenz gelangte, da goß ein übermütiger Bürger, Luigi Pulci, die ganze Schale seines Witzes über Kaiser Karl und dessen Paladine aus. In dem höfischer gesinnten Ferrara ließ man es bei einer liebenswürdigen Skepsis bewenden, aber an die eisenfresserische Überzeugungstreue jener fränkischen Rittersmänner konnte man auch dort nicht mehr glauben. Zum wenigsten mußten die harten Degen von Liebe gepeinigt sein, um sich so tollkühn und abenteuerlich durch die Welt zu schlagen – dachte Bojardo, der Graf von Scandiano, indem er seinen verliebten Roland schrieb. — Nein, sie müssen nicht ganz bei Sinnen, verhext oder gar verrückt gewesen sein, sagte sich Ariost und dichtete einen rasenden Roland. Für Ariost bestand der ganze Reiz der Sache nur darin, daß er durch die Kunst seiner Verse den Schein der Wirklichkeit auch über das Unwahrscheinlichste und Wunderlichste noch verbreitete; die Ritterwelt bedeutet ihm ein angenehmes Spiel der Fantasie und weiter nichts als eine ästhetische Vergnügung. Er hat die letzten Wurzeln, die das ritterliche Ideal noch an die Wirklichkeit banden, mit dem Messerchen seiner stillen Skepsis vollends abgelöst, und hat die fremdländische Pflanze in das Reich der Illusionen versetzt.

An den Rittern mochte sich dergleichen bewerkstelligen lassen, nachdem es keine richtigen Ritter mehr gab, und nachdem man die poetischen Ritter im Scheidewasser der Ironie gebadet hatte. Aber wie sollten die handfesten Bauern und Schäfer des Mittelalters sich zu schönen Illusionen verflüchtigen? Diese zähen Geschöpfe stapften in Fleisch und Blut noch immer auf den Feldern umher, jederzeit fähig, den schönen Schein durch eine natürliche Bewegung ihrer schmutzigen Hände zu zerreißen. Woher kamen den Tölpeln nur der Lorbeerkranz und die niedlichen Halbstiefelchen, womit sie über die Schaubühne der Fürstenhöfe tänzelten?

Es sind gar nicht mehr die nordischen Schäfer des Mittelalters, es sind die klassischen Hirten der griechischen und römischen

Bukolika; es sind erhabene und ideale Wesen. – Also die Griechen haben es fertig gebracht, aus Schaf- und Kuh-Hirten ideale Typen zu gestalten? Wieso? Darüber gibt die Religionsgeschichte Aufschluß. Die antike Naturreligion hat alles ländliche Leben mythisch geschaut.

> Diese Höhen füllten Oreaden,
> Eine Dryas starb mit jenem Baum,
> Aus den Urnen lieblicher Najaden
> Sprang der Ströme Silberschaum. –
> Alles wies den eingeweihten Blicken,
> Alles eines Gottes Spur.

Diese göttliche Spur widerstand auch dem Realismus der späteren griechischen und römischen Kunst, und ein feiner Sinn wird sie selbst in der getragenen Rede vergilianischer Hirten noch wiedererkennen. Die mythische Symbolik ist bei Vergil zu einer historischen geworden. Bekanntlich verbirgt sich in den meisten seiner Eklogen eine Anspielung auf Zeitereignisse und Zeitgenossen.

Das unhistorisch veranlagte Mittelalter aber vermochte diese Zusammenhänge nicht mehr zu verstehen. Und alsbald füllte man die glänzende, aber bedeutungslos gewordene Form jener Hirtengespräche mit dem neuen Inhalt der christlichen Symbolik.[1]) Schon der Kaiser Konstantin soll in einer christlichen Versammlung die vierte Ekloge Vergils als eine Verkündigung der Geburt des Erlösers gedeutet haben. Lactanz, Augustin, Fulgentius, Abälard, Dante, Marsilio Ficino und viele andere haben dieselbe allegorische Auffassung befürwortet. So tritt der klassische Hirtendichter in die Reihe der vorchristlichen Profeten.

Vergils Eklogen sind in der lateinischen Dichtung des Mittelalters mehrfach nachgeahmt und bald zu religiös-moralischer, bald auch zu politischer oder rein persönlicher Allegorie verarbeitet worden: je nachdem die Dichter mehr scholastisch und theologisch, oder humanistisch und historisch gestimmt waren. Die biblischen Gleichnisse von dem Herrn als einem guten Hirten und der Menschheit als einer Schafherde mögen das „Spiritualiter“ in der Schäferdichtung nicht wenig befördert haben.

Gegen Ende des Mittelalters wurde der Symbolismus in der

[1]) D. Comparetti, Virgilio nel medioevo. 2 Aufl., I. Bd., Florenz 1896. Kap. VII.

Ekloge aufs äußerste getrieben.[1]) Die Schäferbriefe, welche Dante mit dem Grammatiker Johannes de Virgilio gewechselt haben soll, sind noch leidlich verständlich. Das Carmen bucolicum des Petrarca aber müßte für uns ein undurchdringliches Rätsel bleiben, wofern nicht der Dichter selbst den Schleier da und dort gelüftet hätte. „Die Natur dieser Dichtungsgattung", sagt Petrarca, ist derart, daß ihr verborgener Sinn vielleicht erraten, aber, wenn der Verfasser nicht seine eigene Erklärung gibt, nimmermehr verstanden werden kann."[2]) Auch die 16 lateinischen Eklogen Boccaccios lassen, trotzdem der Dichter in einem besonderen Schreiben an Martino da Signa ihre Allegorie erschlossen hat, an Klarheit noch sehr zu wünschen übrig. Es ist begreiflich, daß diese Art von Maskerade und Geheimtuerei auf die Dauer weder den Leser noch den Dichter erfreuen konnte. Der Humanist Coluccio Salutati tadelt die lateinische Ekloge seiner Zeit als ein Versteckspiel, das einem ernsten Manne wenig gezieme.[3])

Für uns aber ist dieser übertriebene Symbolismus in der Schäferdichtung insofern von hoher Bedeutung, als er die Form des Kunstwerks von seinem praktischen Inhalt getrennt, den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Leben und Dichtung gelöst hat. Die schöne Fabel und die schönen Verse wurden eine Sache für sich und konnten unabhängig von der versteckten moralischen, politischen oder religiösen Absicht genossen werden. Von nun ab konnte der ästhetische Wert seine eigenen Wege gehen, und der praktische blieb auf der Seite liegen. Wie die Ritterdichtung durch die Skepsis des italienischen Bürgers, so war die Schäferdichtung durch die symbolistische Spielerei des italienischen Gelehrten in eine rein ästhetische Illusion verwandelt worden. Die beiden poetischen Welten stehen nunmehr auf einer und derselben Linie.

Diese Wendung vom Allegorismus zum Illusionismus vollzieht sich in den Werken Boccaccios, der darum auch als der wahre Vater der italienischen Schäferdichtung gelten darf. Er hat zugleich den Übergang von der lateinischen zu der italienischen und von der rein gesprächsmäßigen zu der romanhaft komponierten Ekloge voll-

[1]) Fr. Macrì-Leone, la bucolica latina nella lett. ital. del sec. XIV, con una introduz. sulla bucolica lat. nel medioevo, Turin 1889. [2]) Ep. Var. 42.
[3]) Epistolario di C. Sal. ediz. Novati, Roma 1891 ff. VI, 15. Trotzdem hat Salutati selbst allegorische Eklogen geschrieben.

zogen und hat an Stelle der mittelalterlichen Schäferin das Fabelwesen der Nymphe gesetzt. Dies ist die vierfache Bedeutung seines Ameto. Die moralische Lehrhaftigkeit geht hier in der sinnlichen Üppigkeit der Schilderung, die lyrische Stimmung in der epischen Verflechtung, der Dialog und Wechselgesang der Nymphen in der wollüstigen und epikureischen Kontemplation des Hirten Ameto auf und unter. – Neben das mißlungene, aber kulturgeschichtlich hochbedeutsame Ninfale d'Ameto hat Boccaccio das allerliebste Ninfale fiesolano gestellt: eine entzückende Idylle, eine reine Illusion, um so reizvoller als alle praktische Rücksicht und Absicht daraus verschwunden ist.

Und nun sind die Schleusen geöffnet: eine Flut von Eklogen, Idyllen, Schäferromanen, Schäfergesprächen, Schäferspielen und Schäferdramen ergießt sich über die italienische Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts. Alle Elemente, die wir kennen lernten, werden lebendig, kreuzen sich, vermischen sich. Bald ein theologisches Überbleibsel des Mittelalters, bald ein Gewirr historischer Anspielungen, eine Verbeugung, eine Schmeichelei, ein Fußtritt für die Zeitgenossen, eine schmelzende Huldigung für die Geliebte, Erinnerungen aus Theokrit, Ovid und Vergil, Erinnerungen an die Götter, Nymphen, Faune, Satyrn, und Zentauren des alten Griechenlandes, an die duftenden Lüfte eines fernen Arkadiens – ja sogar Erinnerungen an die stämmigen Hirten der heimatlichen Felder, an die Tölpel der mittelalterlichen Rappresentazione, an ihre plumpe Mundart und an ihre rohen Späße: das Fernste und das Nächste, alles erwacht zu neuem dichterischen Leben, aber alles ist von demselben Geiste des sinnlich-ästhetischen Genusses beseelt. Alles nur Spiel der Fantasie, wobei Gemüt und Wille müßig bleiben. Es ist das Intermezzo eines vierhundertjährigen Walpurgisnachtstraumes. Das rauscht und tändelt und singt, bis sich jenseits der Alpen, über dem Norden die blutige Morgenröte des modernen Tages erhebt:

Wolkenzug und Nebelflor
Erhellen sich von oben.
Luft im Laub und Wind im Rohr
Und alles ist zerstoben.

Merkwürdig, daß in den großen Schäfertraum der aristokratischen Renaissance sich auch das täppische Gehaben der wirk-

lichen Hirten mittelalterlichen Schlages wieder hineingedrängt haben soll. Das bäurische Gelächter klingt so fremdartig in den arkadischen Lüften, daß man sich bemühte, es zu überhören; und Giosuè Carducci verfaßte einen langen Aufsatz über die Vorgeschichte des Aminta, um zu zeigen, wie die volkstümliche Überlieferung des mysterienartigen Bauern- und Schäferspieles gar nichts zu schaffen habe mit der klassischen Überlieferung der Eklogendichtung, und wie der Aminta und dessen Nachahmungen (Pastor fido, Filli di Sciro usw.) nur auf dieser letzteren beruhen.[1]) Der große klassische Dichter Carducci hat dem Literarhistoriker Carducci einen Streich gespielt: er hat ihn die antiken Einflüsse zu hoch, die mittelalterlichen Errungenschaften zu niedrig anschlagen lassen.

Da ist vor allem ein, wenn auch äußerlicher, so doch entscheidender Punkt, den ich mir ohne Rücksicht auf mittelalterliche Gepflogenheiten kaum zu erklären vermag: die bühnenmäßige Inszenierung der Ekloge. Man pflegt anzunehmen, daß die antike Ekloge mit ihrer häufigen Verwendung von Gespräch und Wechselgesang das Drama sozusagen im Keime schon enthalte.[2]) – Das Drama als Form, gewiß; aber von dramatischem Geiste ist in antiken und antikisierenden Idyllen nichts zu verspüren. Ihre duftige Lyrik, ihr elegischer Grundton scheint eine materielle Schaustellung auf den Brettern schlechthin zu verbieten. Man lese die Szenerie in der ersten Prosa der Arcadia des Sannazaro: ein Hügel mit Bäumen der verschiedensten Charaktere, denn alle diese Pflanzen haben einen Charakter, eine Art Seele. Da steht la robusta Quercia, lo amenissimo Piatano, un dritto Cipresso, veracissimo imitatore delle alte mete. „Und diese Pflanzen sind nicht so unfreundlich, daß sie mit ihrem Schatten den Strahlen der Sonne verböten, in den erquicklichen Hain hereinzudringen, ja sie lassen selbige durch verschiedene Lücken in so anmutiger Weise hindurchbrechen, daß es kaum ein Grasplätzchen gibt, das sich nicht von Herzen an ihnen erfreute." – Wie soll eine solche Natur dargestellt werden? Nur die mittelalterliche Bühnentechnik mit ihrer ausgebildeten Symbolik, nur die Gewohnheit, alles Seelische in mannigfaltigster und reichster Schaustellung zu ma-

[1]) Su l'Aminta di T. Tasso, Saggi tre, Florenz 1896. [2]) Z. B. Vittorio Rossi, B. Guarini e il Pastor fido, Turin 1886, S. 164 f.

terialisieren, konnte den Mut dazu geben. Ein Sommernachtstraum auf der Bühne ist ohne die Voraussetzung des mittelalterlichen Mysteriums nicht denkbar. „Die moderne Kunst der Ausschmückung eines theatralischen Schauplatzes hat sich nicht bei den lateinischen Aufführungen (der Humanisten, die sich um Pomponius Laetus scharten, nicht) in Rom, sondern bei den italienischen Aufführungen in Ferrara entwickelt.“ [1]) Sie beruht auf den mittelalterlichen Gepflogenheiten allegorischer Schaustellung.

Ein bedeutendes Mittelglied in dieser Entwicklung haben wir in dem von Carducci selbst so ausgezeichnet illustrierten mythologischen Schäferspiele des Polizian, das 1471 in Mantua aufgeführt wurde: Der Orpheus. Die Hölle des Mysteriums ist dort zum Hades geworden, anstatt des üblichen Engels spricht Merkur den Prolog, das tölpelhaft komische Element wird durch den Hirten Mopso vertreten. In den Oktaven glaubt man das volkstümliche Rispetto der toskanischen Bauern durchklingen zu hören, der verliebte Hirte Aristeo singt seine Leidenschaft in der altitalischen Form der Ballata, unvermittelt daneben steht eine lateinische Odenstrofe, ein Zitat aus Ovid, eine elegisch-petrarkeske Canzone, einige danteske Terzinen, und am Schluß ein bacchischer Dithyrambos.

Man darf nicht vergessen, daß die Humanisten des Quattrocento, in Venedig, in Florenz, in Neapel und schließlich auch in Ferrara und Mailand, der Dichtung des Volkes, sei's daß sie lyrisch, sei's daß sie dramatisch war, mit freundlichster Teilnahme gegenüberstanden. Freilich war es weniger ein kulturgeschichtliches und psychologisches Interesse in unserem Sinne, als vielmehr eine rein ästhetische Freude an allen Erzeugnissen der Fantasie, was diese gelehrten Künstler zur Heimatsdichtung hinabzog. Wenn sie dem Volksgesang oder dem Volksspiele lauschten, so geschah es nicht, um folkloristische Archive anzulegen, sondern um das Gefundene schöpferisch weiterzubilden und zu veredeln, wie Giustiniani, Polizian und sogar Pontano getan haben, oder um es mit liebenswürdigem Humor nachzuahmen, wie es dem Prächtigen Lorenzo in seiner Nencia und dem witzigen Berni in seiner Catrina so trefflich gelang.

Höchstens ein aufgeklärter Bürgersmann, wie Luigi Pulci, bei dem ein gewisser filisterhafter Eigendünkel das künstlerische Nach-

[1]) W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, II, 1. Halle 1901, S. 5.

empfinden beeinträchtigt, konnte sich damals noch beikommen lassen, die bäuerliche Dichtung mit ironischer Absicht zu behandeln. Noch eine Stufe tiefer als Pulcis Beca da Dicomano stehen die höhnischen Bauernspiele der Kleinbürger in Siena. Dort weht noch mittelalterlicher Kastengeist und Klassenhaß.

Aber etwa seit 1510 erheben sich auch die Filister in Siena von der Bauernposse zum arkadischen Schäferspiel. Allein die gehässige Rolle des Faunes, der für seine tierische Belästigung der Nymphen Püffe und Prügel bekommt, die pflegen sie noch einem Bauern zuzuweisen. Eine kleine Rache für die vielen Schikanen, die der Bürger vom Bauern beim Kornhandel oder Pachtzins zu erdulden hatte, war auf der Bühne immer willkommen.

Indessen wendet sich auch schon das Blatt, und je elegischer, je petrarkischer und preziöser in den bukolischen Spielen geseufzt und geflötet wird, um so mächtiger rührt sich das Bedürfnis nach einem derberen Gegengewicht. Wieder ein Senese, der Dichter ländlicher Possen, Niccolò Campani, parodiert die Selbstmordmonologe der arkadischen Hirten in seinem Coltellino. Ein verliebter Bauer hat von einem Hirten gehört, der sich aus Liebe das Leben nahm: er schleift sein Messer, hält eine schwungvolle und drollige Ansprache an das Werkzeug des Selbstmordes, das bisher nur Brot und Käse geschnitten habe. Schließlich scheut er aber zurück vor der Tat, nachdem ihm ein anderer zu erwägen gegeben hat, er werde es nachher gewiß bereuen. Der Bauer ist hier nicht mehr bloß Gegenstand, sondern selbst schon Akteur der Parodie.

Trotz solcher Vermischungen der klassischen und höfischen mit der mittelalterlichen und volkstümlichen Anschauungsweise, wie sie für das ganze Quattrocento bezeichnend sind, ist man zu einer glücklichen Versöhnung der beiden Welten im Hirtendrama noch nicht gelangt. Durch die ganze erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hindurch ziehen die Strömungen mehr oder weniger getrennt nebeneinander her: auf der einen Seite die Ekloge mit starkem antikem und lyrischem Grundton und desto spärlicherem dramatischem Leben; auf der andern die Bauernspiele und ländlichen Schwänke, mit wenig Lyrik aber umsomehr Gehader und Geprügel. Erst in dem Pastoraldrama il Sacrificio von Agostino Beccari, das 1554 vor dem Hof in Ferrara zur Aufführung kam, ist endlich wieder ein ernstlicher Versuch gemacht, die dramatischen und lyrischen, die

komischen und klassischen Kräfte der Schäferdichtung zu vereinigen. Also mehr als 80 Jahre nach dem Orpheus des Polizian!

Dieser lange Stillstand in der Entwicklung scheint mir dadurch veranlaßt zu sein, daß in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine reiche Zufuhr neuer klassischer, insbesondere griechischer Elemente stattgehabt hatte und erst bewältigt werden mußte. Die wichtigsten antiken Errungenschaften dieses Zeitraums, soweit sie für das spätere Hirtenspiel von Bedeutung wurden, sind: der Chor, den man zunächst an der Tragödie erprobte; der freie Elfsilbler, den man den philologischen Bemühungen Trissinos verdankte; die kurzen und behenden Maße, wie man sie in Sperone Speronis Canace zum ersten Male kennen lernte, und schließlich die Schicksalsidee, die freilich im arkadischen Dasein eine rosige und oberflächliche Wendung nehmen mußte. Die Schicksalsidee des italienischen Hirtendramas stammt nicht aus der altgriechischen Tragödie, sondern aus dem spätgriechischen Roman, auf den man durch eine Reihe von Übersetzungen im 16. Jahrhundert wieder aufmerksam geworden war, und der auch mehrfach auf die Bühne gebracht wurde.[1])

Seit dem Sacrificio des Beccari liegt der Grundriß der dramatischen Hirtenfabel ziemlich fest. Ein Hirte (oder eine Nymphe), glühend geliebt von einer Nymphe (oder einem Hirten), verachtet kalten Herzens die Gebote Amors, wird aber durch eine Folge erschütternder Ereignisse (Gewaltanschläge eines Faunes, Selbstmordversuch oder Lebensgefahr der liebenden Person) zur Gegenliebe bekehrt. Zugleich löst sich ein hartes Gebot oder Verhängnis eines Tyrannen oder zürnenden Gottes, zu allgemeiner Freude. Indem die Träger der Handlung, die füreinander bestimmt waren, sich in Liebe vereinigen, gewinnt das ganze Hirtenvölkchen seine Freiheit. Die Hochzeit kann bei Gelegenheit einer gottesdienstlichen Feier stattfinden, wobei ein trauernder Vater seinen lange verschollenen Sohn oder seine Tochter in einer der liebenden Personen wiederfindet.

Auf Beccaris Sacrificio folgt die Aretusa des Alberto Lollio,

---

[1]) Vgl. die wertvolle Rezension von A. L. Stiefel im Litbl. f. germ u. rom. Phil. 1891, Sp. 376 ff.; sowie Zs. f. franz. Spr. und Lit. 1904, XXVII, 245 ff. Die Beobachtung, daß Tasso mit dem griechischen Roman genau vertraut war und daß sich in seinem Aminta einige Reminiszenzen an Longus' Schäferroman und an Achilles Tatius finden, hatte Prof. Stiefel die Güte mir zu bestätigen. Auf Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort.

der Sfortunato des Agostino Argenti, und, hoch über alle Vorgänger erhaben, der Aminta des Tasso. Die Folgezeit hat noch manches Gute gebracht. Den Pastor fido des Guarini, einige kleinere Stücke von Chiabrera, und die Filli di Sciro des Bonarelli. August Wilhelm Schlegel glaubte den Gipfelpunkt dieser raschen Entwicklung im Pastor fido sehen zu müssen. Er fand hier eine einzigartige Verschmelzung „moderner und antiker Eigentümlichkeit", „eine unendlich wichtige Erscheinung in der Poesie überhaupt."[1]) Freilich, das Stück paßte ihm in seinen und seines Bruders theoretischen Kram. Hier hatte er das Weltall als leeren Schein und die dichterische Tätigkeit als „transzendentale Posse". Hier war der blutige Ernst des Lebens restlos in glatte Verse aufgelöst. Wieviel gemachte Pose mitunterlief, vermochte er nicht zu sehen. Die reizende Einfalt des Aminta aber, die verschleierte Wehmut, die über dem ganzen Stücke lagert, die unbeschreibliche Mischung von frischer Unschuld und sinnlichem Raffinement, die verhaltene romantische Grundnote und die schelmischen realistischen Nebentöne scheinen dem feinsinnigen Manne entgangen zu sein.

Von allen Schäferdramen der Spätrenaissance hat keines einen einfacheren Aufbau und keines eine vielfachere Seele als der Aminta.

Das spröde Nymphchen Silvia wird durch die ehrfurchtsvolle Opferwilligkeit und den Selbstmordversuch des verliebten Schäfers Aminta zur Gegenliebe erweicht. Das ist alles. Aber mit welcher Kunst wird diese schlichte Fabel entwickelt!

Die unerfahrenen Naturkinder: Silvia, die von der Liebe nichts wissen will, weil sie von der Liebe noch nichts weiß, und Aminta, der vor Liebe verzweifelt, weil er die Keuschheit des Weibes überschätzt: jedes bekommt als Berater und Helfer einen skeptischen Kulturmenschen an die Seite: die vielgewandte schelmische Daphne und den ironisch-elegischen Tirsi, unter dessen Maske sich Torquato selbst verbirgt. Die Rollen werden nun aber nicht etwa so verteilt wie es ein Romantiker nach Rousseaus Art getan hätte. Die Wahrheit liegt nicht auf der Seite des Naturkindes, sie liegt im Munde des liebesmüden Tirsi:

---

[1]) Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur.

i diletti di Venere non lascia
l'uom che schiva amor, ma coglie e gusta
le dolcezze d'amor senza l'amaro.[1])

Gehorche deinen Trieben! „Erlaubt ist, was gefällt." Die Schamhaftigkeit der Jungfrau und die Schüchternheit des Jünglings setzen sich als widernatürliche und konventionelle Schranken dem Naturtrieb entgegen. Darum sind diese scheuen Naturkinder gar nicht mehr echt. Die Berührung mit der nahen Stadt hat sie verdorben. Aber noch regt sich in ihnen die alte arkadische Natur, denn schon im zweiten Akt verrät die strenge Silvia einen Hauch von Eitelkeit und Koketterie. Man weiß nicht, ist es Kunst oder Natur? Und der schmachtende Aminta läßt sich gar überreden, die nackte Schönheit seiner Nymphe zu belauschen -- am Ende auch zu überfallen? Die Künste der Verführung werden, wie man sieht, nicht erworben noch gelehrt, denn die Liebe selbst ist die natürliche Meisterin aller Verführung. – Jedoch, wenn der Trieb sich selbst genügte, so wäre Gewalt die kürzeste Verführungskunst. Hier überstürzen sich die Ereignisse durch den Eingriff einer Naturgewalt unter der Form des Satyrn. – Gewalt verletzt nur, Liebe aber läßt sich nicht rauben, sondern will durch Gegenliebe erkauft und erhandelt sein. – Der Gedanke des Todes ist aufgeblitzt, und das Mitleid hat die alles besiegende Liebe erweckt. Nach schwerem Leiden vereinigen sich die beiden in unendlicher Freude. Aber sie konnten es billiger haben, wenn sie sich von Anfang an ihrer schamhaften Vorurteile entschlugen. – Genuß ohne Kampf, Freude ohne Leid, oder nur mit scheinbarem Leid, Liebe mit Koketterie gewürzt, lasset uns suchen! Das ist, wenn ich so sagen darf, das Raisonnement des Stückes, die Moral, die der Chor aus den Ereignissen hervorzieht.[2]) – Ein abscheuliches Raisonnement, die Moral eines Lüstlings!

Und dennoch vermag sie in der weichen, schmeichlerischen, entzückenden Form dieses Gedichtes nicht zu verletzen. Klingt doch alles nur wie ein müder, glücklicher Traum, mit halbem Bewußt-

[1]) Wer die Leidenschaft flieht, entsagt darum den Freuden der Liebe noch nicht, er faßt nur genießend das Süße davon und lässet das Bittere.
[2]) Das von A. Solerti in seiner kritischen Amintaausgabe (Opere minori di T. Tasso vol. III. Bologna 1895) am Schluß des dritten Aktes als Chorlied eingefügte Madrigal schickt sich trefflich in den Zusammenhang.

sein geträumt. Wie schön, wenn es so sein könnte! seufzt und lächelt dieses halbwache Bewußtsein aus allen Versen hervor.

Selbst der Preis des natürlichen Sittengesetzes im ersten Chor (erlaubt ist, was gefällt), ist weniger eine Predigt als eine musikalische Elegie, kein Postulat, sondern eine Idylle:

Allor tra fiori e linfe
Traean dolci carole
Gli Amoretti senz'archi e senza faci,
Sedean pastori e ninfe,
Meschiando alle parole
Vezzi e susurri, ed ai susurri i baci
Strettamente tenaci.
La Verginella ignude
Scopria le fresche rose,
Ch'or tien nel velo ascose,
E le poma del seno acerbe e crude;
E spesso in fiume o in lago
Scherzar si vide con l'amata il vago.

So verflüchtigt sich der Gedanke in Musik und die Handlung in lyrische Stimmungen.

Ein gewisser Humor und eine gewisse Schwermut vermischt sich mit der Wollust des Ganzen und löst so jedes moralische Bedenken in Trauer und Lächeln.

Die rauschende Liebessymphonie, womit Daphne das züchtige Herz der Silvia betäuben möchte, endigt mit einer humoristischen Anspielung auf das Verhältnis eines Ferrareser Hofherrn (G. B. Pigna) zu einer Hofdame (Lucrezia Bendidio), und die Drohung gegen spröde Tugendmädchen bekommt dabei etwas Schelmisches. Die laxe Moral des Tirsi macht sich mit einer reizenden Verbeugung gegen den Herzog und mit einem Seitenhieb auf den Pedanten Sperone liebenswürdig. Der abscheuliche Satyr spielt gar den Prediger gegen die Käuflichkeit der Liebe. Daphne und Tirsi, die schlimmsten Persönlichkeiten des Stückes versäumen nicht, sich selbst mit Anmut zu hänseln. Ja sogar der Schauplatz des Dramas darf nicht als ein rein fantastisches Arkadien, sondern als ein verklärtes Stück ferraresischer Landschaft gedacht werden. Überall schimmern feine Beziehungen zur Wirklichkeit durch das illusionistische Gewebe der Dichtung hindurch.

Die Gesamtheit der Ereignisse andererseits mit ihrem Auf und Ab von Liebes Leid und Lust erscheint zum Schluß in den Worten des weisen Elpino (und das ist wieder G. B. Pigna) nicht mehr als freie Tat und Wirklichkeit, sondern als ein launisches und gütiges Verfügen des großen Naturgottes Amore. Darum haben wir kein Drama sondern eine Ekloge. Durch die reizvolle griechische Idylle des *Ἔρως δραπέτης* endlich wird das Ganze aus dem natürlichen Weltgeschehen herausgehoben und in eine mythologische Umrahmung gebracht.

In der Mitte aber stehen das Mitleid und der Tod, ein süßer und liebebringender Tod. Bevor Aminta sich in den Abgrund stürzt, „schien er zu lächeln", und als er zu neuem Leben erwacht, da weint die schöne Silvia über seinem Antlitz, und unter Tränen ersteht ihnen das Glück. Tod und Liebe, es ist alles ein lyrisches Spiel, zuweilen falsch und geziert, aber von Lächeln und Wehmut verschönt.

Sobald nun aber der Verstand durch die Illusionen der Fantasie hindurchbricht und sie als bewußte Illusionen weiterspinnt, entsteht Preziösentum: falsche Bilder, kalte Rhetorik. Und hier liegt die natürliche Schwäche des Aminta. Indem jedoch die Wirklichkeit nicht als Bewußtsein, sondern als Gefühl in Gegensatz zu der Illusion tritt, entsteht Humor oder Schwermut. Und hier liegt die intimste Schönheit und zugleich der moderne Wert des Aminta.

Naivere Künstler, wie Pontano, Polizian und Ariost ergaben sich ganz und widerstandslos dem Genusse des schönen Scheins. Die preziöse Pose ist in ihren Meisterwerken gerade so selten wie die Rührung. Tasso aber, nächst Petrarca der einflußreicheste Schöpfer des Barockstiles und Preziösentums, war ein tief sentimentaler Künstler. In seiner gelungensten Dichtung (denn das ist der Aminta) vereinigt er eine tausendjährige Überlieferung zu nie gehörten Akkorden, weist aber zugleich über Renaissance und Aufklärung hinweg nach den modernen Dichtern des Humors, der Tränen und der Wollust herüber: Alfred de Musset, Byron, Heinrich Heine.

Die Folgezeit freilich vermochte in Tassos Werken, ähnlich wie in denjenigen Michelangelos, nur die preziösen und barocken, aber nicht die seelischen Elemente weiterzubilden. Sie erfaßte die Form und verkannte den Geist. — Die Hirtendramen, schreibt ein Zeitgenosse Tassos, seien deshalb so außerordentlich beliebt, weil nachgerade die Komödien zu anstößig, die Tragödien aber zu unerfreulich für den heuchlerischen und epikureischen Geschmack der Leute geworden seien.[1]) — Um so anziehender und lieber wird uns der unglückliche Dichter, der, obgleich ein Heuchler und Epikureer auch er wie sein ganzes Geschlecht, dennoch ein Lächeln des Zweifels und eine Träne der Schwermut inmitten all der ästhetisierenden Falschheit nicht hat unterdrücken können.

[1]) Ingegneri, Discorso della Poesia rappresentativa, Ferrara 1568, S. 83.

Vergleichende Studien zu Calderons Technik,

besonders in seinen geistlichen Dramen.

Von

Albert Ludwig (Schöneberg).

II.

Nachdem im ersten Teil dieser Untersuchung[1]) einige allgemeine Fragen der dramatischen Technik Calderons erörtert worden sind, gilt es nun von dem zu reden, was man im engern Sinne so nennt. Ehe wir uns aber der Frage nach dem Aufbau der Handlung in unseres Dichters Dramen zuwenden, sei zunächst noch mit kurzem Wort auf den Unterschied im Bau der Handlung zwischen dem klassischen Drama der Griechen und dem romantischen Drama der christlichen Völker hingewiesen. Das klassische Drama erfaßt scharf die Hauptsituation, es beginnt mit einem Momente der Handlung, der mit unserm Höhepunkt zusammenfiele, mit einer verwickelten Situation, deren Lösung dann den Inhalt des Dramas bildet. Was dieser Situation voraufgeht, wird stiefmütterlich behandelt, insbesondere kann die Exposition mit verhältnismäßig geringfügigen Andeutungen abgetan werden, da ja der Stoff den Zuschauern vertraut war, Zeit und Ort der Handlung nicht näher charakterisiert zu werden brauchten. Anders das romantische Drama: es beginnt mit einem Momente, der weit vor dem Höhepunkte liegt, und läßt den Konflikt erst langsam vor unsern Augen entstehen. Da der Stoff dem Zuschauer unbekannt ist, muß es ihn mit den Voraussetzungen und mit Zeit und Ort der Handlung bekannt machen und muß auf diesen ersten Teil des Dramas – die Exposition – mehr

[1]) Vgl. Studien V, 297 f.

Zeit und Mühe verwenden als die antiken Dichter. Shakespeares und Calderons Dramen zeigen beide in der Führung ihrer Handlung die charakteristischen Eigentümlichkeiten des romantischen Dramas, aber gerade in der Art ihrer Exposition tritt ein auffallender Unterschied in ihrer dramatischen Kunst zutage: Shakespeare exponiert, weil er exponieren muß und was er exponieren muß, so genügt ihm die Kampfszene am Anfang von Romeo und Julia, um den Streit der Montecchi und Capuletti zu exponieren; vor allem läßt er die Handlung wegen der Exposition nicht stillstehen, sondern macht die letztere der Steigerung der ersten dienstbar. Das Gespräch des Cassius und Brutus in Julius Cäsar I, 2 dient nicht nur dem Zwecke, den Zuschauern römische Zustände unter Cäsar klarzulegen, sondern auch dazu, Brutus der Verschwörung zu gewinnen, ebenso steht es mit der Geisterszene im Hamlet, der 1. Szene in Heinrich IV. usw.

Ganz anders Calderon: er scheint beinahe um des Exponierens willen zu exponieren; er exponiert nicht nur das Notwendige, sondern auch allerhand Nebenumstände, die mit der eigentlichen Handlung gar nichts zu tun haben. Während in Shakespeares fünfaktigen Stücken die Exposition auf einige Szenen des 1. Aktes beschränkt ist, umfaßt sie in Calderons Dreiaktern fast stets den ganzen 1. Akt; während bei Shakespeare die Handlung sobald wie möglich einsetzt (das erregende Moment findet sich fast stets schon in den ersten Szenen, sehr oft in der ersten), läßt Calderon die Handlung gewöhnlich erst gegen Ende des 1. Aktes beginnen. Man kann sagen, Shakespeares Stücke beginnen mit dem Anfang ihrer Handlung, Calderons eine ganze Weile vorher. Es sei gestattet, bei Calderons Exposition etwas länger zu verweilen und das eben Gesagte näher zu begründen.

Die Exposition hat zweierlei zu leisten: sie hat den Zuschauer aufzuklären über Stellung, Beziehungen und Lage der Personen zu Anfang des Stückes und ihn in die allgemeinen Verhältnisse der betreffenden Zeit oder des Ortes, so weit als nötig, einzuführen, ferner hat sie mit dem Vorleben, der Vorgeschichte der Personen bekannt zu machen, soweit dies für das Verständnis der Handlung nötig ist. Diese zweite Aufgabe der Exposition tritt nun bei Shakespeare fast ganz zurück: seine Helden haben für gewöhnlich keine Vorgeschichte, die für die Handlung irgendwie wichtig ist (Brutus, Macbeth, Lear usw.); wo die Vorgeschichte des Helden

bedeutsam ist wie bei Othello, wird sie mit wenigen Worten angedeutet, nur im Hamlet ist die Erzählung der „Vorfabel" etwas ausgedehnter. Nirgends aber hat Shakespeare Stoffe mit romanhaft verwickelter Vorfabel; er braucht daher in seinen Expositionen nur die augenblicklich bestehenden Verhältnisse und Beziehungen darzulegen; für die Vorfabel reichen einige Andeutungen vollkommen aus.

Ganz anders Calderon; bei ihm ist die Vermittlung der Vorfabel eine Hauptaufgabe der Exposition; fast alle seine Dramen haben eine Vorfabel, manche eine recht verwickelte; man denke nur an La devoción de la cruz, La vida es sueño. Merkwürdig ist, daß, wo das Drama an sich keine Vorfabel hatte und brauchte, Calderon trotzdem eine einfügte: in El mágico prodigioso die Erzählung Lisandros, wie er Justina an der Brust der toten Mutter im Walde gefunden; in Las cadenas die ausführliche Erzählung der Irene von der Veranlassung ihrer Verbannung und Einkerkerung, in La cisma de Inglaterra des Carlos Erzählung, wie er Anna Boleyns Liebe gewann; in El José de las mujeres die merkwürdig verwickelten Liebeleien Aurelios und Sergios. Man hat dem Dichter nun vorgeworfen (Schaeffer II, 69), „daß die Exposition öfters in unkünstlerischer Weise mittels ungebührlich langer Erzählungen stattfindet". Das scheint im Widerspruch mit dem oben Gesagten zu stehen, wonach Calderons ausführliche Exposition fast den ganzen Akt einnimmt. In dem Akt muß doch etwas geschehen. Sieht man näher zu, so löst sich der Widerspruch. Die langen Erzählungen, die allerdings ein Charakteristikum der ersten Akte Calderons sind, sind fast alle der Erzählung der Vorfabel gewidmet; daß dagegen die Exposition der zu Anfang der Handlung bestehenden Verhältnisse von Calderon so gut wie von Shakespeare durch dramatisch bewegte Handlung gegeben wird, werde ich weiter unten zu beweisen suchen.

Der Vorwurf Schaeffers muß also mindestens eingeschränkt, ja er darf wohl für sehr viele Dramen ganz zurückgewiesen werden, denn über die Art, wie Calderon seine Zuschauer mit der Vorfabel bekannt macht, wird man mit ihm nicht streiten dürfen. Dem Romanen dünkt eine künstlich verschlungene Handlung an sich schon schön, und diese Freude an der Intrige ließ den spanischen Dichter solche Stoffe mit reich entwickelter Vorfabel wählen. Den Zuschauer mit der Vorfabel bekannt zu machen, dazu bot sich kaum ein anderes Mittel als die Erzählung. Wenn diese Erzählungen nun

mit allem Prunk blumenreicher spanischer Rhetorik ausgeschmückt wurden und ihre Länge dadurch bedenklich zunahm, so mag das unserm Geschmack ja widersprechen, dem spanischen sagte es gerade zu, für Schauspieler und Publikum waren diese Reden Effektstücke.[1]) Und solche epischen Berichte als rhetorische Effektstücke sind ja doch auch an sich nichts, was dem spanischen Theater eigentümlich wäre: bei Shakespeare finden sie sich allerdings kaum – man vergleiche nur einmal, um den Unterschied zu sehen, den Bericht des Sergeant in Macbeth I, 2 von der Schlacht mit Calderonischen Schlachtberichten (etwa Gran príncipe I) – aber die Prunkerzählungen der französischen Klassiker oder Schillers epische Berichte (die Erzählung des schwedischen Hauptmanns u. a.) stehen doch dem spanischen Gebrauch nicht fern. Indessen wenden die Franzosen und Schiller derartige Erzählungen vor allem an, wenn für die Handlung wichtige Ereignisse berichtet werden sollen, die auf der Bühne nicht darstellbar sind; sie finden sich überwiegend in den letzten Akten; sie zur Mitteilung der Vorfabel und fast stets im 1. Akt zu benutzen ist speziell Calderonisch.

Natürlich sind auch innerliche Unterschiede zwischen diesen rhetorischen Erzählungen vorhanden: in den französischen und deutschen sucht der Dichter seine Kunst an der fortreißenden packenden Erzählung eines einzelnen Vorganges zu zeigen; die spanischen Erzählungen berichten oft über eine Reihe von Vorgängen und suchen ihre Stärke nicht in der packenden Erzählung des Tatsächlichen, sondern in dem überreichen Bilderschmuck der Sprache.

Sind so diese Erzählungen im ganzen zu rechtfertigen, so muß doch von jeder einzelnen verlangt werden, daß sie ein notwendiges und wohleingefügtes Glied des dramatischen Organismus sei, und da fehlt Calderon allerdings einigemale nach beiden Richtungen. Der Zweck heiligt ihm die Mittel: um Gelegenheit zu einer Prunkerzählung zu haben, stattet er einen Stoff, der keine Vorfabel hat und keine braucht, mit einer aus – so erkläre ich mir jene oben erwähnten Fälle (auch bei El José, wo die Vorfabel

[1]) Graf Schack hat in der Einleitung zu seinem „Spanischen Theater" (Cottasche Bibliothek der Weltliteratur) erklärt: „Nur ein spanisches Organ, von dessen Rapidität in der Rezitation man bei uns keinen Begriff hat, vermag jene langen Reden so vorzutragen, daß die Intentionen des Dichters klar werden." (M. K.)

zwar nicht Gelegenheit zu einer Prunkerzählung, wohl aber zu der Akademiesitzung gibt, die mit ihrer rhetorischen Spitzfindigkeit wohl als Ersatz gelten konnte), und was die Einfügung derartiger Reden betraf, so machte er sich auch darum wenig Sorge; es kam ihm nicht darauf an, ob Ort, Zeit und Veranlassung der Erzählung wahrscheinlich sind. So erzählt in Las cadenas Irene dem Teufel ihre Jugendgeschichte, obwohl er sie eigentlich allein kennen müßte; so haben sich in La devoción Eusebio und Lisardo in den Wald begeben, um ein Duell auf Tod und Leben auszufechten, vorher erzählt aber Eusebio seinem Feinde noch ganz gemütlich und sehr ausführlich seine Lebensgeschichte; so wird in El Mágico I, 7 die Erzählung Lisandros auf folgende, mindestens sehr wenig kunstvolle Weise motiviert:

Justina: ... pues al fin soy
Hija tuya, y no lo fuera,
Si llorando no estuviera
Ansias que mirando estoy.
Lisandro: ¡Ay Justina! no ha nacido
De ser tú mi hija, no,
Que no soy tan feliz yo.
Mas ¡ay Dios! ¿cómo he rompido
Secreto tan escondido?
Afecto del alma fué.
Justina: ¿Qué dices, señor?

Und nun muß natürlich Lisandro erzählen. Noch leichter macht es sich Calderon in La cisma I, 1. Da erzählt Heinrich VIII. dem Kardinal Wolsey:

Ya sabes (pero es forzoso
Repetirlo, aunque lo sepas)
Como yo soy el Octavo
Enrique de Inglaterra,
Hijo del Séptimo Enrique,
Que por la muerte violenta
De Arturo, dejó en mis sienes
La soberana diadema.

Können diese Reden, so sorglos sie auch eingeführt sein mögen, ihr Vorhandensein immerhin durch die wirkliche oder scheinbare Notwendigkeit mit der Vorfabel bekannt zu machen, rechtfertigen, so setzt sich Calderon an andern Stellen über eine dramatische Motivierung hinweg: die Freude an der epischen Erzählung läßt ihn in einer solchen Dinge noch einmal berichten, die wir eben auf der Bühne miterlebt haben, so wenn der siegreich zurückgekehrte Prinz Muley dem Vater in El gran príncipe einen ausführlichen Bericht über die Schlacht gibt, deren Wechselfälle wir eben sahen, wenn Clodomira in La exaltación die Eroberung von Jerusalem noch einmal berichtet. Doch zeigt das alles eben nur Calderons Vorliebe für lange Erzählungen, sie dienen meist der Vorfabel, weil diese die beste Gelegenheit für sie bot, müssen

ihr aber nicht immer dienen, deshalb sind sie jedoch noch lange nicht Mittel zur eigentlichen Exposition. Als solches kann, soweit ich sehe, nur eine dieser Reden bezeichnet werden: der Botenbericht in El príncipe, und in diesem Falle war es ja kaum zu vermeiden, dem Könige von Fez die Nachricht von dem Angriff der Portugiesen durch einen Botenbericht zugehen zu lassen. Daß die Rede so lang ist, kommt nur von ihrer rhetorischen Ausschmückung her; daß also Calderon durch lange Erzählungen exponiert, kann man auch hier nicht einmal sagen.

Er exponiert vielmehr durchaus, indem er die Zustände bei Beginn des Dramas durch die Handlung veranschaulicht. Welche seltsamen Wege er manchmal einschlägt, um dieses Ziel zu erreichen, mögen folgende Beispiele zeigen.

In La exaltación muß uns in der Exposition mitgeteilt werden, daß Jerusalem und das heilige Kreuz in die Hände der Perser gefallen sind; die eigentliche Handlung beginnt mit dem Entschluß des Heraklius, die Heiligtümer wieder zu befreien. Calderon läßt uns den Fall Jerusalems nicht nur ausführlich durch Clodomira, die Königin von Gaza, erzählen; er führt schon vorher den Fall der Stadt in einer eigentümlichen Szene auf dem Theater vor: die beiden Söhne des Perserkönigs suchen den Magier Anastasius auf, um sich nach dem Stande der Belagerung Jerusalems zu erkundigen. Durch seine Zaubermacht läßt sie Anastasius mit eigenen Augen sehen, wonach sie fragen: der Hintergrund der Bühne öffnet sich, Kampfgetümmel, man sieht, wie Cosroes (Calderon schreibt Cosdroas) trotz der Bitten des Patriarchen in den Tempel eindringt, um das Kreuz zu rauben.

Ähnliches findet sich in Las cadenas: der Teufel läßt (I,1) die gefangene Irene auf ihren Wunsch mit eigenen Augen ihre Vettern sehen, die am Hofe ihres Vaters leben und nach der ihr gebührenden Krone streben. Die Szenen, die wir so durch des Teufels Magie mit ansehen, exponieren den Charakter der beiden Prinzen, indem sie dieselben in einer Lage zeigen, die ihre Wesensart grell hervortreten läßt.

Die beiden Beispiele genügen wohl schon, um Calderon gegen den Vorwurf zu decken, er exponiere mit besonderer Vorliebe durch lange Erzählungen: wenn jemand zu so eigentümlichen Mitteln greift, um einen Teil der Exposition in Handlung umzusetzen, kann man

eher daraus folgern, er exponiere soviel wie möglich durch dramatisch bewegte Handlung. Doch sind diese beiden Szenen nur Ausnahmen, gewissermaßen sogar Ausschreitungen. Sehen wir, wie es sich sonst mit der Exposition seiner Dramen verhält; zunächst bei den „Bekehrungsdramen".

Las cadenas und La aurora schildern beide, wie das Christentum ein ihm bis dahin verschlossenes Land erobert; die Exposition wird die Verhältnisse dieses Landes, die Stimmung seiner Beherrscher oder Bewohner darlegen müssen. Wie geschieht das? In Las cadenas schließt Irene in der 1. Szene einen Pakt mit dem Teufel, der sie befreien soll, die folgenden oben skizzierten Szenen führen ihre Vettern handelnd vor, dann folgt eine Szene, die uns den König und seine Großen im Tempel Astarots, den Götzendienst in unerschütterter Macht, zeigt; all das sind Szenen voll dramatischer Handlung. Ebenso in La aurora, das im übrigen ein eigentümliches Beispiel Calderonischer Kompositionsweise ist. Das Stück behandelt den Kampf des Teufels gegen das eindringende Christentum und seine Vertreter, die Spanier. Exponiert mußte der religiöse Zustand der Peruaner vor der Landung der Spanier werden, der eigentliche Inhalt des Dramas sollte der Kampf der Spanier und Indianer sein. Calderon beginnt nun sein Stück mit einer vorläufigen Landung Pizarros, bei der die Spanier nur ein Kreuz aufpflanzen und einen Indianer als künftigen Dolmetscher mitnehmen. Wenn nun auch die entscheidende Landung und damit der Beginn des Kampfes erst zwischen den 1. und 2. Akt fällt, so ist die erste Landung doch für das Gegenspiel, die Idolatrie, die Veranlassung, sich zum Kampfe zu rüsten, mit allen Mitteln ihre Stellung in Peru zu befestigen. Das gibt dem Dichter die Möglichkeit, die peruanischen Zustände – die Menschenopfer, den Glauben an den Inka als Sohn der Sonne – ausführlich zu exponieren und zwar wieder durch dramatische Handlung: die Menschenopfer werden vor unsern Augen eingeführt, das Entstehen des Inkatums durch ähnliche Szenen wie in Las cadenas und La exaltación geschildert. Mit dieser Exposition schreitet hier zugleich die Handlung fort, ähnlich wie ja auch Shakespeare in der oben erwähnten Szene des Julius Cäsar die Exposition der Steigerung der Handlung dienstbar macht.

Ebenso verhält es sich in den andern Dramen, für die ein kurzer Hinweis genügen möge: die Gelehrsamkeit des Cipriano in

El mágico prodigioso wird exponiert durch eine siegreiche Disputation mit dem Dämon; damit wir von Justinas Schönheit und Tugend, ihrer Strenge und Keuschheit hören, wird uns ein Zweikampf ihrer beiden Bewerber vorgeführt; im Gran príncipe beginnt die dramatische Handlung mit dem Gelübde des Prinzen nach Mekka zu wallfahrten, was voraufgeht, ist Exposition der Gemütsstimmung und des Charakters des Prinzen: wir sehen ihn im Studium am Büchertisch, als zärtlichen Gatten und Vater, als Feldherrn in der Schlacht. In Los amantes soll der Held im zweiten Akt durch den Zauber der Musik, der Poesie und der Schönheit, jede vertreten durch eine holdselige Priesterin der Diana vom Christentum zum Heidentum zurückgerufen werden; eine Szene des ersten Aktes hat nun kaum einen andern Zweck, als uns alle drei beschäftigt mit ihrer Lieblingskunst vorzuführen, also auch hier Exposition, sogar sehr ins einzelne gehend, aber immer durch die dramatische Handlung. Ebenso in El príncipe; die eigentliche Handlung beginnt mit der Gefangennahme des Prinzen: wie ausführlich und dramatisch ist nun die Exposition durch die Szenen am Hofe des Königs von Fez und die Schlachtschilderung usw. usw.

Das Vorangehende wird zur Genüge gezeigt haben, daß bei Calderon die langen Erzählungen im wesentlichen nur der Vorfabel gelten, daß die Exposition des Dramas selbst dramatisch bewegt ist. Aber zu gleicher Zeit ist dabei auch schon gelegentlich auf eine andere Eigenschaft der Exposition unseres Dichters hingewiesen worden, die weniger löblich ist: auf ihre Länge. Dadurch, daß Calderon sehr ausführlich und immer durch dramatische Szenen exponiert, erhält dieser einleitende Teil des Dramas eine große Ausdehnung: gewöhnlich ist fast der ganze erste Akt, also ein Drittel des Dramas, der Exposition gewidmet.

Als Beispiel mögen zunächst zwei der berühmtesten Dramen Calderons gelten, El príncipe constante und La vida es sueño, von denen das letztere allerdings nicht zu dem Kreis der hier besonders untersuchten gehört, die eigentümliche Expositionsweise des Dichters aber gerade treffend zeigt. Die Handlung dieses Dramas beginnt mit dem Augenblick, wo der alte Basilio den Entschluß ausspricht, seinen Sohn zur Probe einen Tag lang regieren zu lassen, alles Vorangehende ist Exposition. Basilio spricht seinen Entschluß aus in den Versen 796 – 800, und der ganze Akt hat 985 Verse! Die

letzte Szene des ersten Aktes (890 – 985) hat überdies für die Haupthandlung gar keine Wichtigkeit, sie gehört noch zur Exposition der Rosauraepisode; das wirkliche Drama beginnt mit Akt II.

Nicht ganz so klar liegen die Verhältnisse im „Standhaften Prinzen". Sein Inhalt ist mit wenigen Worten: Prinz Fernando weigert sich, als er in die Gefangenschaft des Königs von Fez geraten ist, seine Freiheit mit der Zustimmung zur Herausgabe von Ceuta zu erkaufen. Er verrichtet lieber niedrige Sklavendienste, trotzt allen körperlichen und seelischen Qualen und stirbt endlich im Elend, aber seiner Überzeugung getreu.

Was enthält nun aber der erste Akt? Zunächst (v. 1 – 476) Szenen am Hofe von Fez. Muley bringt die Nachricht von dem Einfalle der Portugiesen, der König befiehlt ihm, gegen sie mit seinen Reitern ins Feld zu ziehen. Die Szene wechselt: wir wohnen der Landung der Portugiesen bei, Muley überfällt sie, die Portugiesen siegen, Fernando läßt den gefangenen Muley großmütig frei. Da kommen maurische Hilfsheere, in der zweiten Schlacht unterliegen die Portugiesen, Fernando und sein Bruder werden gefangen. Der König sendet letzteren in die Heimat und verlangt als Lösegeld für den Bruder Ceuta.

Wo beginnt nun die eigentliche dramatische Handlung? Mit der Absendung Muleys durch den König von Fez? Doch wohl nicht; dann könnte man ebenso gut sagen mit der Abfahrt der Portugiesen von Hause! Das könnte man für das erregende Moment halten, wenn Calderon in seinem Drama einen mißglückenden Kriegszug schildern wollte, aber sein Thema ist ja die Seelengröße und Glaubenstreue seines Helden, und was hat mit der die Abfahrt der Expedition und die Schlachtenschilderung zu tun? Für mein Gefühl beginnt die Handlung erst mit dem Entschluß des Königs als Preis für seinen Gefangenen Ceuta zu fordern (v. 940 von 970 Versen). Alles voraufgehende sind weit ausgeführte Expositionsszenen, die Schlachtszene soll wohl besonders den edlen ritterlichen Charakter des Portugiesen und Muleys malen.

Die meisten andern Dramen zeigen dasselbe Bild. Die beiden Märtyrerdramen Los dos amantes und El José feiern beide den festen Christenglauben, der allen Versuchungen der Welt und des Teufels trotzt; es handelt sich in ihnen nicht darum, daß und wie Crisanto und Eugenia Christen werden, sondern wie sie sich als

Christen zeigen. Trotzdem bringt der 1. Akt von Los dos amantes erst in aller Breite die Bekehrungsgeschichte des Crisanto: seine Zweifel, seinen Entschluß, den weisen Carpoforo, einen christlichen Einsiedler, aufzusuchen, die Ausführung des Entschlusses, seine Gefangennahme. Nun beginnt etwas ganz Neues: der Vater des Crisanto kerkert ihn in seinem Hause ein und sucht ihn durch alle Mittel dem Christentum abwendig zu machen, vergeblich, die schöne Heidin, die ihn bekehren sollte, wird sogar selbst zur Christin. Man sieht, die Bekehrungsgeschichte – der 1. Akt – hat mit all dem wenig zu tun, er ist fast ein Stück für sich, nur eine sehr ausführliche Exposition für das, was folgt. Die eigentliche Handlung beginnt nicht, wie es scheinen könnte, mit dem Entschlusse Crisantos den Carpoforo aufzusuchen, sondern erst mit dem Augenblicke, wo der Senator Polemio in dem gefangenen Christen seinen Sohn erkennt (Ende des 1. Aktes).

Ähnlich ist das Verhältnis in El José, nur daß hier die Kluft zwischen dem 1. Akt und dem Folgenden noch stärker ist, der Expositionsakt bildet förmlich ein kleines Drama für sich. Das Thema der Handlung ist der Kampf zwischen Eugenia und dem Teufel, der sie durch alle Mittel vom rechten Wege abführen will. Dieser eigentliche Konflikt beginnt erst mit dem Ende des 1. Aktes (I, 17), wo der Teufel sagt:

No has de saber dese Dios
Que anda rastreando tu intento,
O ya que lo sepas, no
Has de tener por lo ménos
Sin zozobras y pesares,
Persecuciones y riesgos,
Fatigas, ansias y penas
Parte en sus merecimientos.

Was vorangeht, bildet nun ein Expositionsdrama mit eigenem Konflikt: Eugenia kämpft für ihre Ideale gegen ihre Familie. Paulinische Stellen haben in ihr Zweifel geweckt, sie spricht diese aus, ihr Vater entzieht ihr ihre Bücher, man hält sie für wahnsinnig, sie flieht aus dem Elternhaus in die Thebais, der heilige Helenus nimmt sie als Christin auf. Damit könnte das Drama zu Ende sein; Eugenia hat sich ihrer Familie gegenüber durchgesetzt, sie ist Christin. Aber dies Drama ist nur die Exposition des eigentlichen Dramas. Um den Expositionsakt wenigstens äußerlich mit den folgenden Akten zu einer Einheit zu verbinden, läßt Calderon den Teufel in den Leib des getöteten Aurelio, eines Liebhabers der Eugenia, fahren; in seiner Gestalt tritt er der fliehenden Eugenia

entgegen und versucht, sie mit Gewalt daran zu hindern, in die Thebais zu gelangen. Dieser Versuch, Eugenia gewaltsam nach Alexandria zurückzuführen, ist dann der erste unter den Anschlägen des Teufels Eugenia zu verderben, stellt also die Verbindung mit dem eigentlichen Drama her. Doch liegt die künstliche Vernietung klar zutage; was soll es Eugenias Seelenheil schaden, wenn sie gewaltsam daran gehindert wird, in die Thebais zu kommen? Die Lehre der Christen kennt sie ja aus ihren gelehrten Studien, und ihre innere Bekehrung ist mit der Flucht aus dem Elternhause doch entschieden.

In den Bekehrungsdramen ist die Exposition zwar nicht zum eigenen Drama wie in den Märtyrerdramen geworden, dehnt sich aber auch über den ganzen 1. Akt aus. Für La aurora und Las cadenas ist das schon mit dem oben Gesagten bewiesen, und auch in El mágico wird man schließlich im 1. Akt nichts anders als die Exposition sehen können. Das erregende Moment findet sich zwar schon in der ersten Hälfte des 1. Aktes (I, 3) in den Worten des Dämons:

Pues tanto tu estudio alcanza,
Yo haré que el estudio olvides,
Suspendido en una rara
Beldad. Pues tengo licencia
De perseguir con mi rabia
A Justina, sacaré
De un efecto dos venganzas.

Damit der Dämon aber sein Ziel erreichen kann, muß Cipriano erst Justina kennen und lieben lernen; würde das durch Vermittlung oder auf Anstiften des Dämons geschehen, so würde die Handlung allerdings schon in der ersten Hälfte des 1. Aktes beginnen; davon ist aber keine Rede. Da nach Calderons Anschauung der Teufel den freien Willen nicht zwingen, nur lenken kann (III, v. 93 f.), so vermag er denn auch hier nicht Cipriano die Liebe zu Justina einzuflößen, sondern nur eine schon bestehende Liebe durch Hinwegräumen der Hindernisse zu fördern. Die Szenen, die nun das Bekanntwerden Ciprianos und Justinas und das Entstehen seiner Liebe schildern – das heißt das zweite Drittel des 1. Aktes – sind also als Expositionsszenen zu betrachten. Die Handlung beginnt erst mit der letzten Szene des 1. Aktes: der Dämon greift ein und bringt durch sein Trugwerk die Bewerber der Justina zum Verzicht, nun wird für Cipriano, der sich bis dahin nur als Freiwerber seiner Freunde angesehen und seine Leidenschaft unterdrückt hat, die Bahn frei, er beschließt, selbst um die Schöne zu werben, und damit gewinnt der Dämon Aussicht, sein Ziel zu erreichen.

Von den beiden Problemdramen stimmt in El purgatorio die Behandlung der Exposition mit dem oben Gesagten überein, La devoción bringt dagegen einen andern Typus, wenigstens wenn man die novellistische Handlung des Dramas als seinen Hauptinhalt ansieht.[1]) Die eigentliche Exposition, d. h. also die Darlegung der Beziehungen zwischen den handelnden Personen, soweit sie ihnen selbst bekannt sind, ist dann auf die erste Hälfte des 1. Aktes beschränkt; die Handlung setzt sofort ein: das Duell, in dem Eusebio seinen Gegner tötet, ist ja die erste seiner Freveltaten. Über die Vorgeschichte erhält man zunächst nur durch Eusebios Erzählung dunkle Andeutungen; erst allmählich, im weiteren Verlauf des Stückes, erfährt man mehr, die volle Aufklärung erfolgt erst kurz vor der Katastrophe. Was sonst also der 1. Akt zu enthalten pflegt, wird hier über alle drei ausgedehnt, ohne arge Künsteleien geht es dabei natürlich nicht ab. Daß Ort und Zeit für Eusebios Erzählung schlecht gewählt sind, habe ich schon gesagt. Die vollständige Aufklärung über die Vorfabel erhält der Zuschauer durch Zusammenstellung der Jugenderinnerungen Eusebios mit denen des alten Curcio an die Geburt seiner Zwillingskinder. Eusebio hat alles erzählt, was er weiß; Curcio gibt nun, als er in der 2. Szene des 1. Aktes seine Tochter zwingt, ins Kloster zu gehen, das Gegenstück zu Eusebios Erzählung, indem er der ungehorsamen Tochter die wunderbare Geschichte ihrer Geburt enthüllt; eine Störung zwingt ihn abzubrechen – und die Fortsetzung erzählt er sich selbst in einem Monologe des 2. Aktes. Aber auch jetzt wird er wieder unterbrochen – gerade an der entscheidenden Stelle, wo sich das wahre Verhältnis Curcios zu Julia und Eusebio hätte enthüllen müssen, und erst am Ende des Dramas erfolgt die gänzliche Aufklärung. Diese Art der Führung der Handlung, die fast an die Technik von Kriminalgeschichten erinnert, findet sich ähnlich noch in dem Drama Tres justicias en una; ob sonst noch, weiß ich nicht.

Zeigt dieses Problemdrama eine vom sonstigen Gebrauche abweichende Technik, so finden wir in den historischen Dramen

[1]) Betrachtet man dagegen das Drama als dazu bestimmt, das Problem der Rechtfertigung zu beleuchten, so stellt sich die Sache anders. Dann sind Akt I und II Exposition des Charakters Curcios, die eigentliche Handlung beginnt erst mit Akt III, wo durch das Eingreifen des Gegenspiels (der Angriff auf die Räuber) Eusebio in die Lage kommt, die seine Rettung herbeiführt.

die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Calderonischen Exposition wieder. El príncipe ist schon behandelt. La exaltación zeigt dieselbe Technik: das erregende Moment ist der Entschluß des Heraklius, das Kreuz zu befreien (am Ende des zweiten Drittels von Akt I), es folgen dann Szenen der Nebenhandlung, bis mit dem Anfang von Akt II die Haupthandlung mit der ersten Schlacht zwischen Christen und Persern wirklich anhebt. — Die Heldin von La cisma ist (abgesehen von den letzten Szenen) die Königin Katharina. Von zwei Seiten wird ihre Stellung angegriffen: von Wolsey, der in ihr ihren tödlich gehaßten Bruder Karl V. treffen will und den sie überdies persönlich verletzt hat, und von Anna Boleyn, die nach der höchsten Stelle strebt. Der 1. Akt exponiert nun in seiner ersten Hälfte zunächst die allgemeine Lage: Heinrichs Stellung zu Papst und Luther, den Ehrgeiz Wolseys, die Vorgeschichte Annas; ihr Eintritt in die Hofkreise (Mitte von Akt 1) und Wolseys Demütigung durch Katharina (etwas nach der Mitte) sind die erregenden Momente. Dann folgen aber wieder Szenen, die der Exposition dienen: den Charakter Annas legt die Art dar, wie sie ihres Vaters Ermahnungen aufnimmt, eine Szene mit ihrem Jugendgeliebten zeigt sie ihm noch zugetan; endlich, unmittelbar am Ende des Aktes, setzt die Handlung damit ein, daß der König Anna sieht und in ihr das Ebenbild seines Traumes (den Szene 1 auf der Bühne vorführte) erkennt.

La Virgen fällt für derartige Betrachtungen ganz fort; auch in La sibila kann man von dramatischer Handlung eigentlich kaum reden, das Stück kaum als ein Drama betrachten. Will man es dennoch, so ergäbe sich auch hier dasselbe Bild: das erregende Moment, Salomo schickt seine beiden Vasallenkönige nach dem Libanon und zur Königin von Saba, in der Mitte von Akt 1; dann Exposition des Lebens am Hofe von Saba und des Wesens der Königin, bis am Ende des Aktes Salomos Bote ankommt und die Königin beschließt, Salomo selbst aufzusuchen. Damit schließt der Akt, und die „Handlung" beginnt am Anfang des 2. Aktes mit der Ankunft der Königin auf dem Libanon.

Fassen wir das Ergebnis noch einmal zusammen, so läßt sich also von Calderons Expositionsweise etwa folgendes sagen: fast der ganze 1. Akt — das heißt ein Drittel des ganzen Umfanges — der Calderonischen Dramen ist der Exposition gewidmet, sie ist daher

sehr ausführlich nicht nur für die Hauptpersonen, sondern auch für die minder wichtigen Personen. Er liebt es, uns seine Personen erst in Szenen vorzustellen, die für den eigentlichen Inhalt des Stückes noch keine Wichtigkeit haben, sie uns aber nach ihrem Charakter im voraus kennen lehren. Die Charaktere seiner Personen und die Lage am Anfang des Schauspiels werden durch die dramatische Handlung seiner Szenen exponiert; mit der Vorfabel macht er uns durch lange, rhetorisch geschmückte Reden bekannt. Um bessere Gelegenheit zu solchen zu haben, wählt er gern Stoffe mit verwickelter Vorfabel; seine Neigung zur Einflechtung langer Reden ist indessen so groß, daß einige Male auf die dramatische Schilderung eines Vorfalls seine Erzählung folgt. Gelegentlich, indessen im ganzen selten, werden längere Reden in der Art von Botenberichten zur Zustandsschilderung, also zur Exposition gebraucht.

„Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird, oder wo das Gegenspiel den Entschluß faßt, durch seine Hebel den Helden in Bewegung zu setzen." So definiert Freytag das „erregende Moment". Es soll immer den Übergang von der Einleitung zur aufsteigenden Handlung bilden (S. 107), der dramatische Dichter soll es immer so früh wie möglich bringen (S. 108).

Die vorangegangenen Bemerkungen über die Exposition haben schon auf die Stelle des erregenden Momentes bei Calderon hingewiesen und gezeigt, daß er von diesen Regeln gewöhnlich abweicht: er bringt das erregende Moment häufig erst gegen den Schluß des 1. Aktes, nicht ganz so oft in seiner Mitte, nur einmal in den hierhergehörigen Dramen (in La devoción) am Anfang. Das Nähere ist ja schon oben angeführt, hier sei nur noch einmal das Tatsächliche wiederholt.

In Los dos amantes gibt den Anstoß zur eigentlichen Handlung die Szene, in der der Statthalter in dem gefangenen Christen seinen Sohn erkennt (Ende von Akt I), in El José der Entschluß des Teufels, die Gestalt des getöteten Aurelio anzunehmen, um Eugenia um so sicherer zu verderben, in El príncipe constante der Entschluß des Maurenkönigs, die Herausgabe von Ceuta zur Bedingung für die Freigabe des gefangenen Fürsten zu machen. In allen drei Fällen liegt das erregende Moment unmittelbar vor dem

Schluß des 1. Aktes und bildet den Übergang zur eigentlichen Handlung, die mit Akt II beginnt.

Nicht ganz am Ende des 1. Aktes, aber doch in seinem letzten Drittel, liegt das erregende Moment in Las cadenas; ich sehe es in dem Rufe des Apostels „Buße, Buße," der plötzlich die Opferhandlung im Tempel Astarots unterbricht, auch hier schließt sich unmittelbar daran die Steigerung: das persönliche Erscheinen des Apostels. In La exaltación finden wir ebenfalls das erregende Moment – der Entschluß des Heraklius zur Befreiung des Kreuzes – im letzten Drittel von Akt I. In der Mitte des 1. Aktes finden wir das Moment in El gran príncipe (das Gelübde Muleys nach Mekka zu wallfahrten) und in La cisma (Annas Eintritt in die Hofkreise und Wolseys Demütigung); etwas nach der Mitte in El purgatorio (der König erhebt Enio zu seinem Feldherrn), etwas vor der Mitte in La aurora (Pedro de Candia pflanzt das Kreuz auf); im ersten Drittel nur in El mágico (die oben erwähnten Worte des Dämons). Sehr eigentümlich ist nun, daß in allen diesen eben angeführten Fällen, in denen das erregende Moment sich nicht am Ende des 1. Aktes findet, es auch nicht unmittelbar zur steigenden Handlung überleitet; in diesen Stücken wird vielmehr stets das erregende Moment vom Beginn der Handlung durch Szenen getrennt, die der Exposition oder einer Nebenhandlung dienen. Expositionsszenen füllen den Rest des 1. Aktes in El gran príncipe (Szene auf Malta und Bericht des Prinzen am Hofe von Fez über die siegreiche Schlacht), in La cisma (Annas Charakter und ihr Verhältnis zu Carlos), in La aurora (Götzendienst in Peru), in El mágico (Justina, ihr Vater und ihre Bewerber); der Nebenhandlung ist er gewidmet in La exaltación und El purgatorio. In den zuerst aufgeführten Dramen wird zumeist das erregende Moment noch einmal zu Beginn der Handlung wiederholt: in El gran príncipe erneuert der Prinz seine Gelübde, in La aurora landen die Spanier zum zweitenmal (allerdings wird die Landung nicht auf der Bühne vorgeführt), in El mágico (I, 12) wiederholt der Teufel seinen Vorsatz, Justina zu verfolgen:

Para las persecuciones — A disfamar su virtud
Que hacer en Justina intento — Desta manera me atrevo.

Auch in La cisma ist nicht zu verkennen, daß die Szene des erregenden Moments (Anna wird von der Königin unter ihre Hofdamen aufgenommen) in der letzten Szene des 1. Aktes, mit der

die Handlung beginnt (Heinrich sieht Anna und erkennt in ihr die Gestalt seiner Vision), zwar nicht gerade wiederholt wird, aber doch ihre Ergänzung findet. Shakespeare hätte wohl beide Szenen in eine verschmolzen, genügt ihm doch auch in Heinrich VIII. eine Szene, um Anna einzuführen und Heinrichs Herz erobern zu lassen.

Als allgemeine Regel für unsere Dramen läßt sich also aufstellen, daß der 1. Akt fast vollständig der Exposition gehört, die steigende Handlung beginnt frühestens in seiner letzten Szene, sonst mit dem 2. Akte. Das erregende Moment steht am Ende des 1. Aktes oder in dessen Mitte, im letzteren Fall wird es am Ende des Aktes wiederholt. Nur ein Drama macht eine Ausnahme: La devoción. Wie die Exposition desselben eigentümlich behandelt ist, so weicht auch die Stelle des erregenden Moments von der sonst üblichen ab: es sind die Verse I, 3 am Anfang von Akt I:

Y pues queréis estorbar
Que yo su marido sea:
Aunque su casa la guarde,
Aunque un convento la tenga,
De mí no ha de estar segura,
Y la que no ha sido buena
Para mujer, lo será
Para dama.

Hier leitet dann auch dies Moment sofort zur steigenden Handlung über.

Man sieht also, daß, was bei Shakespeare die Regel ist, bei Calderon die Ausnahme bildet, und umgekehrt. Nur einmal bringt Shakespeare sein erregendes Moment nach einer längeren Einleitung: im Othello; Freytag (a. a. O. 105) weist darauf hin, daß Othello auch in anderer Hinsicht von den übrigen Dramen Shakespeares abweicht: das Gegenspiel führt in ihm, während sonst der englische Dichter in seinen Dramen die Handlung im Spiel steigen läßt.

Betrachten wir Calderons Dramen unter diesem Gesichtspunkt, so wird man eine stark hervortretende Neigung des Dichters, in seinen Dramen dem Gegenspiel die Führung zu überlassen, nicht verkennen können; die Helden seiner religiösen Dramen sind selten „tatlustige, angreifende Naturen", es sind gewöhnlich „Empfangende, Leidende", im Dulden, nicht im Handeln zeigt sich ihre Stärke. Das gilt zunächst von El príncipe und von Katharina, der Heldin von La cisma, es gilt aber auch von Los amantes, El José und El mágico, wo sich allerdings auf den ersten Blick die Sache anders zu verhalten scheint. Zeigt uns doch der erste Akt Crisanto und Eugenia als nach der Wahrheit strebende, handelnde Menschen; sie erkennen in Christus den Urquell der Wahrheit, sie beschließen, zu

ihr zu gelangen durch Christus, und setzen den Entschluß in die Tat um. Aber der 1. Akt ist eben Exposition, und die berührte Erscheinung kann auch nur das oben von der selbständigen Stellung der Exposition dieser Dramen Gesagte bestätigen. Im Drama selbst sind die tatkräftigen Helden der Exposition verwandelt: nicht sie haben mehr die führende, handelnde Rolle, die ist auf den Vertreter des Bösen übergegangen, sie dulden nur noch, aber handeln nicht mehr. Cipriano, den uns die Einleitung noch als den geistesgewaltigen Dialektiker zeigt, dem der Teufel selbst nicht gewachsen ist, ist im Stück selbst des Dämons willenloser Sklave, des Teufels Anschläge machen das Drama aus. Prinz Muley in El gran príncipe handelt zwar, aber nicht freiwillig, sein Handeln wird dargestellt als abwechselnd abhängig von den Einflüsterungen des guten und bösen Geistes, aber das bewegende Prinzip der Handlung ist doch der böse Geist, ebenso wie in La aurora die Idolatrie.

Man könnte nun meinen, der religiöse Stoff dieser Dramen bedinge schon, daß das Gegenspiel die Handlung führe, doch genügt ein Hinweis auf einige der bekanntesten Dramen unseres Dichters, um seine Vorliebe für derartig gebaute Stücke zu beweisen; man denke nur an El alcalde de Zalamea, El médico de su honra, La vida es sueño.

Unter den noch nicht erwähnten religiösen Dramen kann in El purgatorio von Spiel und Gegenspiel nicht die Rede sein; wenn man auf La exaltación und La devoción diese Begriffe anwenden will, kann man sie wohl als im Spiel steigende Dramen bezeichnen. Wirklich gilt dies eigentlich nur von Las cadenas, wo in dem Kampfe des Apostels Bartholomäus gegen den Teufel ein dramatischer Konflikt gegeben ist, in dem der Angreifer der Apostel ist. Indessen, wenn man bei diesen religiösen Dramen von Spiel und Gegenspiel redet, soll nicht vergessen werden, daß das sehr oft cum grano salis zu nehmen ist. Was ich früher vom Konflikt sagte, gilt natürlich auch vom Spiel und Gegenspiel: nur selten fügte sich der spröde Stoff dramatischen Gesetzen, Dramen wie El príncipe constante und El mágico prodigioso sind nur die Ausnahme. Oft ist die Handlung vom Kampf der beiden Parteien nicht wirklich beherrscht, oft kann auch für uns von einem ernsthaften Kampfe gar nicht die Rede sein: in El José, La aurora u. a., wo der mit dem Teufel kämpfende Mensch immer nur durch das unmittelbare Eingreifen Gottes gerettet wird.

Wenn das beliebteste Gegenspielerpaar in den religiösen Dramen ein schwacher, irrender Mensch und der Teufel in eigner Person ist, so ist das Verhältnis der Kräfte so ungleich, daß ein Kampf ein Unding wird; wenn dann aber Gott selber sich in jeder Not der schwächeren Partei annimmt, so wird die Sache nicht besser, nur daß die unverhältnismäßige Übermacht dann auf der andern Seite ist. Doch selbst, wo es sich um Menschen handelt, ist es mit dem Kampfe von Spiel und Gegenspiel manchmal schlecht bestellt. Ein Beispiel möge das zeigen. Ich hatte oben gesagt, man könne vielleicht La exaltación ein „im Spiel steigendes" Drama nennen. Die Nachricht vom Falle Jerusalems kommt nach Konstantinopel – das ist das erregende Moment. Der Kaiser Heraklius bricht auf, um das heilige Kreuz aus der Ungläubigen Händen zu retten. Das Spiel beginnt also die Handlung; nun ist es aber merkwürdig, wie dem Helden Heraklius bald die Führung aus den Händen genommen, wie die Handlung weitergeführt wird, fast ohne daß er auf sie Einfluß hätte. Es kommt zur Schlacht, die Heiden siegen. Die Christen werden eingeschlossen; sie sind nahe daran, sich zu ergeben, aber als der Perserkönig als Bedingung für freien Abzug Abfall von Christus verlangt, wählen sie den Kampf bis zum letzten. Heraklius erscheint bei dem allen nur als das Sprachrohr seines Volkes, nicht als selbständig entscheidend. In der Entscheidungsschlacht siegen die Christen; der Sieg befreit sie aber nur aus der Notlage, ihrem Ziel bringt er sie nicht näher. Da wird die Lösung – der Sturz des Cosroes und der Friedensschluß – durch eine Nebenperson herbeigeführt: ein Sohn des Cosroes geht, von diesem gekränkt, zum Heraklius über und verrät seinen Vater. Wieder spielt Heraklius nur eine passive Rolle, von einem Kampfe zwischen Spiel und Gegenspiel, das mit dem Siege einer Partei endet, kann also eigentlich nur in sehr bedingter Weise die Rede sein.

Wodurch ersetzt denn nun Calderon den Konflikt, den Kampf zwischen Spiel und Gegenspiel, auf dem doch für uns die dramatische Spannung beruht? Die Antwort wird sein: zunächst durch die novellistische Verwicklung der Fabel; die stoffliche Teilnahme an den seltsamen, oft wunderbaren Vorgängen auf der Bühne muß das dramatische Interesse, das aus dem Zusammenstoß entgegengesetzter Leidenschaften erwächst, ersetzen. Die Handlung der großen Stücke Shakespeares läßt sich fast immer in einem oder doch in wenigen

Sätzen zusammenfassen; wer das bei La devoción oder El José versucht, wird sehen, daß er den Inhalt ausführlich erzählen muß, wenn er die Handlung nur einigermaßen klar wiedergeben will.

Die Fabel dieser Calderonischen Dramen ist aber nicht nur novellistisch verwickelt, sondern bietet auch stets Gelegenheit zu Effektszenen: Geister erscheinen und verschwinden, Gott und Teufel nehmen tätig an der Handlung teil, aus der größten Not werden Held und Heldin gerettet durch das Eingreifen übernatürlicher Mächte, wobei dann die Theatermaschinerie aufs kräftigste mitwirken muß. Wenn die verwickelte Fabel, die reichlichen Effektszenen mehr für den nicht allzu geläuterten Geschmack des gewöhnlichen Theaterpublikums bestimmt waren, so befriedigte den Kenner die glänzende Diktion, die Fülle von poetischen, besonders lyrischen Schönheiten, nicht zuletzt die Rhetorik der langen Reden, mit denen Calderon seine Dramen so reichlich ausstattete.

Ist der 1. Akt der dreiaktigen Comedia der Expositionsakt, so ist der 2. Akt im wesentlichen der Steigerung der Handlung gewidmet, er führt das Drama bis zu der Stelle, wo nach Freytags Definition „das Resultat des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt", bis zum Höhepunkt. Nun ist es allerdings selbstverständlich nach dem oben Gesagten, daß man eine Stelle, auf die Freytags Erklärung paßt, in einer Anzahl von Calderons religiösen Dramen vergeblich suchen wird; ist ja doch seine Definition geschaffen für Stücke, die in Shakespearescher Art aus einem Konflikt erwachsen und in Spiel und Gegenspiel aufsteigen; wo, wie früher ausgeführt, die Voraussetzungen nicht zutreffen, ein Konflikt gar nicht vorhanden oder doch in anderer Weise gestaltet ist, kann man natürlich auch nicht erwarten, die Folgen zu finden. So wird man denn bei manchen von diesen Dramen auf die uns geläufigen termini technici verzichten müssen, man wird nicht von Steigerung der Handlung, kaum von einem Höhepunkt reden können. Es sind dies die Problemdramen und der größte Teil der Bekehrungsdramen (immer mit Ausnahme des wundertätigen Zauberers). Ich versuche zunächst, die charakteristischen Züge im Aufbau der letzteren anzudeuten. Wenn Freytag den Aufbau des germanischen Dramas durch die Umrißlinie eines Dreiecks veranschaulicht, so möchte man für diese Dramen Calderons etwa an eine Wellenlinie denken, in der gleichmäßig Höhen mit Tälern abwechseln. Gott und der Teufel

ringen in diesen Dramen um die menschliche Seele, aber nicht so, daß diese wie in El mágico sich selbst überlassen bleibt, sondern so, daß Gott selbst in die Handlung eingreift, sei es dadurch, daß er seinem Vertreter von vornherein übernatürliche Kräfte verleiht (in Las cadenas), sei es, indem er den Seinen, wenn in der höchsten Not die Kräfte sie verlassen, beispringt. Bei dem Mißverhältnis, das so zwischen den Kräften der beiden Antagonisten besteht, wird eine sich stetig steigernde, lang ausgesponnene Handlung zur Unmöglichkeit: der Teufel als Führer des Gegenspiels hat, wo ihm ein schwacher Mensch gegenübersteht, nicht nötig, in langsamer Steigerung den Angriff vorzubereiten und zu führen, ebensowenig umgekehrt der Apostel, gegen den des Teufels Macht von vornherein zusammenbricht. So löst sich denn die Handlung dieser Dramen auf in eine Reihe von Einzelszenen, deren Inhalt Versuchung und Überwindung der Versuchung ist. Wir finden in El José vier solcher Szenengruppen. Viermal versucht der Teufel die Standhaftigkeit der heiligen Eugenia: durch Gewalt, durch Erregung ihrer weiblichen Eitelkeit, durch Demütigung ihres weiblichen Stolzes, durch Verleitung zur Lüge; ebensoviel in Las cadenas: viermal ringt Bartholomäus mit dem Teufel, den er jedesmal besiegt, wenn auch der letzte Sieg sein Martyrium nach sich zieht (ebenso ja auch bei Eugenia); in La aurora drei: die drei Versuche der Idolatrie, durch Vernichtung der eingedrungenen Spanier, dann der christenfreundlichen Indianer, endlich des Muttergottesbildes, des Symbols der Herrschaft des Kreuzes, ihre Macht zu behaupten, scheitern alle durch Eingreifen der göttlichen Macht. Diese Szenengruppen sind einander nebengeordnet, nur verbunden durch die stets wiederkehrenden Hauptträger des Spiels und Gegenspiels, während die Nebenpersonen wechseln; die Helden zeigen keine Entwicklung, die Eugenia und der Bartholomäus des ersten Aktes sind um kein Haar verschieden von denen des letzten; Jupangui und Guacolda sind Christen geworden, in ihrem dramatischen Charakter aber ganz unverändert. Wenn El José und Las cadenas mit dem Tode des Helden endigen, so ist dieser Ausgang nicht durch seinen Charakter oder sein Tun bedingt – dann würde man ja auch schließlich vom Höhepunkt reden können — sondern willkürlich herbeigeführt, um eben einen Abschluß zu haben. Es ist nicht abzusehen, warum Bartholomäus gerade diesmal den Märtyrertod erleiden soll; der

Teufel in El José braucht durchaus nicht endgültig überwunden zu sein, er würde seine Angriffe auf Eugenias Tugend ruhig fortsetzen können, wenn sie ihm nicht durch ihren dramatisch zufälligen Tod entrückt wäre.

Tritt in diesen drei Dramen die eben erwähnte Technik besonders unzweideutig hervor, so ist sie, wenn auch nicht so deutlich, ebenfalls in El gran príncipe sowie in den Problemdramen festzustellen. El gran príncipe zeigt wirklich eine steigende Handlung, deren einzelne Szenengruppen nicht koordiniert sind, sondern sich organisch eine aus der andern entwickeln; man hat das stete Gefühl, daß die Handlung vorwärts geht, einem Höhepunkte entgegen: dem Augenblicke, da der Prinz den wahren Gott erkennt. Dieser Höhepunkt wird mit dem Ende des 2. Aktes erreicht. Für die absteigende Handlung ständen nun bei einem Bekehrungsdrama nach unsern Begriffen doch wohl nur zwei Wege offen: entweder ein tragisches Ende, oder der Held erhält Gelegenheit, sich im Gegensatz zu seiner früheren Haltung als Christ zu zeigen und so eine Lösung des Knotens herbeizuführen. Das letzte war ja nun nach dem Gange der Handlung für Calderon kaum möglich, aber auch den ersten Weg verschmähte er: er versucht gewissermaßen, die Handlung noch weiter auf dem Höhepunkt zu halten. Der Prinz soll auch das höchste Ziel des Christen – die Märtyrerkrone – erreichen, aber nicht durch den wirklichen Tod, was dem oben angedeuteten tragischen Ende ja hätte entsprechen können, sondern nur in seiner Sehnsucht, er soll „Sehnsuchtsmärtyrer" werden. Um das zu erreichen, wird nun die Handlung, die zum Höhepunkte führte, abgebrochen und eine neue angefangen, die sich nicht aus der ersten entwickelt: statt daß wir endlich einmal den Prinzen selbständig handeln sehen, bleibt die Triebfeder der Handlung – der böse Geist, der wie der Teufel in Las cadenas und El José anscheinend gar nicht begreifen kann, daß sein Spiel doch verloren ist. Er muß nun dem Prinzen nach dem Leben trachten. Der unmotivierte Mordanschlag – denn ob der Prinz lebt oder stirbt, ist für den Teufel doch herzlich gleichgültig – mißlingt durch ein Wunder und gibt dem Prinzen Gelegenheit, mit seinem Danke gegen Gott die Sehnsucht nach dem Märtyrertode auszusprechen. Das gibt wieder dem bösen Geiste Veranlassung zu triumphieren, denn er weiß, daß dem Prinzen das Martyrium

versagt bleiben wird; aber sein Triumph ist von kurzer Dauer, er erleidet seine letzte Niederlage dadurch, daß ihn die vom guten Geiste veranlaßte Erscheinung von Isaaks Opferung zu dem Geständnis zwingt, daß es Sehnsuchtsmärtyrer gäbe. So trägt denn der letzte Teil von El gran príncipe ganz das Gepräge der eben besprochenen Dramen: stets wiederholter und stets erfolgloser Kampf des Teufels gegen Gott und die Seinigen.

Dieselbe Technik zeigen die Problemdramen: Szenen, die durch die Personen der Hauptheldеn verbunden, sonst aber im wesentlichen selbständig und in sich abgeschlossen sind, eine Art Bilderzyklus aus dem Leben zweier verworfener Menschen. Nur daß hier schließlich doch ein besserer Abschluß erreicht wird, da bei diesen Dramen das Ende des Helden in der Natur des Stoffes begründet liegt. Im übrigen findet sich hier die umgekehrte Erscheinung wie in El gran príncipe. Entsprach dort der erste Teil des Dramas den Anforderungen unserer Technik, während der letzte Akt in einzelne Szenengruppen auseinanderfiel, so folgt in den Problemdramen umgekehrt auf zwei in der näher bezeichneten Technik ausgeführte Akte, die man (siehe oben) als Expositionsakte für den Charakter der Helden betrachten kann, ein Schlußakt, der erst das eigentliche Drama bringt und der nun natürlich seinen eigenen Höhepunkt hat: in El purgatorio die Szene, wo Eusebio in dem Skelett sein eigenes Ich erkennt, in La devoción wohl der Monolog des verwundeten Eusebio. Gewissermaßen mag man dann in diesen Höhepunkten des 3. Aktes auch den Höhepunkt des ganzen Dramas sehen.

Der Bau der andern geistlichen Dramen stimmt dagegen eher zu dem, was wir gewohnt sind: sie besitzen steigende Handlung, Höhepunkt und sinkende Handlung. Zwar ist nicht bei allen der Höhepunkt so stark herausgearbeitet wie in El príncipe constante in der schönen Szene des 2. Aktes, wo Fernando die Vollmacht seines königlichen Bruders zur Auslieferung von Ceuta zerreißt und die Sklaverei dem Verrate an seinem Glauben vorzieht, wie in La vida es sueño, wo in der letzten Szene des 2. Aktes Segismundo wieder im Kerker erwacht und nun Abrechnung hält mit sich und seinem bisherigen Leben, wie in El mágico, wo Cipriano in derselben Szene des 2. Aktes durch die Unterzeichnung des Paktes der Sklave des Teufels wird; ist ja doch in den andern Dramen,

wie oben nachgewiesen, die Gestaltung der Handlung nicht einheitlich genug, um wirklich alle Einzelinteressen in einer einzigen Szene konzentrieren zu können. Mit dieser Einschränkung kann man aber doch sagen, daß wenigstens die Haupthandlung in einer Szene den Höhepunkt erreicht: in La cisma in der letzten Szene des 2. Aktes, als Heinrich VIII. seine rechtmäßige Gemahlin von sich stößt, in La exaltación und in La sibila in derselben Szene, als Heraklius den Kampf einem schimpflichen Frieden vorzieht, als Salomo und die Königin von Saba voreinander stehen und sich nun die Frage erhebt, ob Salomo der Mann ist, das ihm von der Königin gebrachte Gut – den Kreuzesstamm – zu erkennen und gebührend zu schätzen. Wenn in Los dos amantes der Höhepunkt – ich finde ihn auch hier in der letzten Szene des 2. Aktes: Crisanto widersteht der schwersten Versuchung, die ihm das sinnenfreudige Heidentum in der Schönheit der Daria entgegenstellt, dadurch bereitet sich die Bekehrung der schönen Heidin und damit der schließliche Triumph des Christentums vor – wenn also auch hier der Höhepunkt nicht stark herausgearbeitet ist, liegt es einesteils am Charakter des Crisanto, der nichts weniger als dramatisch ist, anderenteils an der Art der entscheidenden Szenen. Um die überzeugte Heidin Daria zur Christin zu machen, bedarf es noch zweier Szenen, erneuter Unterredungen mit Crisanto, die nun an sich undramatisch sind, da sie aus gelehrten unpoetischen Disputationen bestehen und als Wiederholungen der Höheszene, die die Bekehrung erst anbahnte, diese natürlich in ihrer Bedeutung herabsetzen.

Die letzten Bemerkungen haben schon angedeutet, wo in Calderons Dramen die Stelle des Höhepunktes ist. Während bekanntlich bei Shakespeare und auch bei Schiller der Höhepunkt des Dramas mit seiner Mitte zusammenfällt, liebt Calderon ihn hinter die Mitte, gewöhnlich an das Ende des 2. Aktes, zu verlegen. Nur einmal liegt in den geistlichen Dramen der Höhepunkt nicht am Ende, sondern in der Mitte des 2. Aktes: in El príncipe constante, wo dem Dichter, dessen Thema das heldenmütige Dulden des Prinzen war, ja daran gelegen sein mußte, den Wendepunkt möglichst früh zu bringen, um für die sinkende Handlung Raum zu gewinnen. Im 3. Akt liegt der Höhepunkt, wie oben nachgewiesen, in den Problemdramen. Fordert man ein anderes Beispiel, da die Verhältnisse in den Problemdramen besonders eigentümlich sind,

so sei auf El alcalde de Zalamea verwiesen, dessen Höhepunkt die 1. Szene des 3. Aktes ist, wo nach dem Siege des Gegenspiels Vater und Tochter sich im Walde finden.

Sonst kann man indessen als Regel aufstellen, daß die letzte Szene des 2. Aktes die Höheszene des Dramas ist; ist sie doch selbst in den Stücken, wo, wie oben näher dargelegt, von einem eigentlichen Höhepunkte nicht die Rede sein kann, dramatisch hochbedeutsam. Sie bildet da immer den Abschluß einer Szenengruppe, enthält eine Art von Katastrophe: die Niederlage des bösen Prinzips, und der Dichter hat für sie dichterische und theatralische Effekte aller Art aufgespart. Er arbeitet mit Kontrastwirkungen: Eugenia in tiefster Erniedrigung und doch triumphierend, Sklavin, während das Volk draußen ihre Erhebung zur Gottheit bejubelt; Jupangui, eben noch der vertraute Freund des Inka, nun sein Todfeind; mit Theatereffekten: der Altar des Astarot versinkt unter Donnergetöse, und der Teufel stürzt überwunden dem Apostel zu Füßen, ein Staubnebel entzieht die Bedrängten den Verfolgern, am Baumstamm erscheint das Bild des Gekreuzigten u. a. m. Ähnliches läßt sich an den Dramen, deren Höhepunkt im 3. Akt liegt, nachweisen; auch da ist diese Szene stets besonders sorgfältig herausgearbeitet: der Einbruch Eusebios ins Kloster und die Flucht seiner Geliebten, die Offenbarung des Fegefeuers des heiligen Patricius, die Entführung der Tochter Pedro Crespos.

Wenn man sich nun daran erinnert, daß die Handlung dieser geistlichen Dramen, die mit dem Ende des 2. Aktes ihren Höhepunkt erreicht, erst mit dem Anfang desselben Aktes einsetzt, wenn man sich ferner daran erinnert, daß Calderon oft die Einheit der Handlung nicht beachtet und immer komische Episoden einflicht, so ist klar, daß der Raum für die steigende Handlung sehr beschränkt ist, daß diese selbst daher sehr einfach sein muß. Verhältnismäßig am reichsten ist sie in El mágico entwickelt, bei dem der Anfang der Handlung ja auch noch in den 1. Akt fällt. Die drei Stufen, in denen hier die Handlung steigt: das Entstehen der Liebe bei Cipriano, die Aufnahme des Dämons in sein Haus, der Ruin des guten Rufes der Justina, bedeuten jede für sich einen wichtigen Schritt des Gegenspiels dem Ziele, dem Verderben Ciprianos entgegen. In den übrigen Dramen ist die aufsteigende Handlung viel einfacher: es geht nicht viel vor zwischen dem erregenden Moment und dem Höhepunkt, am wenigsten in El príncipe, dessen Höhepunkt ja außergewöhnlich früh eintritt, nämlich

nur die Rückkehr des Prinzen Enrique; in La vida die Ausschreitungen Segismundos, die in eine allerdings reich gegliederte Szene zusammengedrängt werden; in La exaltación die unglückliche Schlacht gegen die Perser; in Los dos amantes die Versuchung der sinnlichen Leidenschaft Crisantos; in El gran príncipe die Ankunft des Prinzen auf Malta und sein folgenschweres Lesen im Leben des heiligen Ignatius.

Die Aufgabe wäre nun gewesen, diese Handlung szenisch so auszugestalten, daß sie unter fortwährender Verstärkung der Teilnahme den Zuschauer bis zum Höhepunkt führt. Dies gelingt nun aber Calderon nicht immer, seine Neigung zu ausführlicher szenischer Motivierung, zu Episoden aller Art, verursacht oft, daß untergeordnete Elemente der dramatischen Handlung sich hervordrängen und die Haupthandlung aufhalten. Ganz tadellos ist in dieser Beziehung wohl nur El príncipe constante; schon in La vida es sueño gehört die Szene zwischen Rosaura, Estrella und Astolfo nach Segismundos Abgang sicher nicht zu den Zierden des 2. Aktes. Viel auffallender aber, weil die Handlung geradezu zerreißend, wirkt es, wenn die Schlachtschilderung in La exaltación die Episodenfiguren der Clodomira und des Sohnes des Cosroes in den Vordergrund rückt, wenn in El gran príncipe und Los dos amantes die Handlung, die gerade begonnen hat, durch eine lange und dramatisch durchaus entbehrliche Episodenszene unterbrochen wird. Die langsam vorwärts schleichende Handlung des 2. Aktes ist charakteristisch für diese drei Dramen.

Desto stürmischer schreitet die Handlung in La cisma fort: Heinrich verliebt sich in Anna Boleyn, Anna verbindet sich mit Wolsey gegen Katharina, Heinrich wirbt um Anna, Wolsey überredet Heinrich zur Scheidung, das sind hier die vier Stufen der steigenden Handlung. Nun wird aber der Raum des 2. Aktes zu klein für die reiche Handlung, die noch dazu am Anfang fast direktionslos erscheint, da erst etwa mit dem zweiten Drittel das Gegenspiel Wolsey tätig eingreift; die einzelnen Szenen sind gar zu knapp geraten, die Offenherzigkeit und Leichtgläubigkeit der handelnden Personen ist allzu treuherzig, fast in Hans Sachsischer Manier geschildert (man vergleiche besonders Wolseys und König Heinrichs Unterredung), die Handlung über Gebühr zusammengedrängt (Wolsey hat Heinrich geraten, das Parlament zu berufen, der König bleibt allein und spricht einen Monolog, dessen letzte Verse von seinem Hofnarren angehört werden, der König geht, ohne den

Narren zu beachten, dieser bleibt zurück, spricht ein paar Worte – und das Parlament versammelt sich). Die Folge von alledem ist, daß man nicht warm wird, daß der Akt wie ein trockener Auszug anstatt eines lebendigen Kunstwerkes erscheint.

Eine gewisse Trockenheit wird sich überhaupt in der Szenenführung Calderons – und zwar besonders in den ersten zwei Akten – nicht verkennen lassen, die Art, wie Shakespeare die einzelnen Szenen zu einem kunstreichen Gewebe verflicht, ist ihm fremd. Die Handlung des englischen Dichters baut sich wie von selbst auf; indem ihre Szenen sich natürlich aneinanderfügen, jede die Handlung dem klar erkannten Ziele um einen Schritt näher bringt, vergißt man, daß man ein Kunstwerk vor sich hat, vergißt man vor allem den Künstler. Der aber steht für unser Empfinden immer sehr deutlich hinter den geistlichen Dramen; wie seine Helden ohne Gottes unmittelbares Eingreifen verloren wären, so bliebe seine Handlung ohne sein fortwährendes Eingreifen im Sande stecken. In der Führung des Gesprächs, das allzuoft den Sprechenden Dinge nur zum Besten des Publikums erzählen läßt – ganz besonders drastisch in den oben angeführten Versen von La cisma – in den zahllosen Apartes, überall merkt man die der stockenden Handlung nachhelfende Hand des Dichters.

Der vierte Akt ist bekanntlich der gefährlichste des modernen Dramas, die fallende Handlung am schwierigsten zu behandeln. Calderon befindet sich hier in einer günstigeren Lage; zunächst braucht seine fallende Handlung nicht für zwei Akte auszureichen, dann aber läßt ihn seine Vorliebe für im Gegenspiel steigende Dramen teilhaben an den Vorteilen, die diese Art von Dramen gerade für die Peripetie der Handlung hat. „Die Herrschaft der Hauptcharaktere tritt ein, wo der Zuschauer kräftige Steigerung der Effekte fordert, Spannung und Interesse bleiben auf die Hauptpersonen konzentriert, der stürmische Fortschritt nach unten ist gewaltigen und erschütternden Wirkungen besonders günstig.“ Auf diesen Vorteilen beruht denn auch ein großer Teil der Wirkung von Calderons Meisterdramen, wie El príncipe, La vida, El mágico und El alcalde.

Die sinkende Handlung wird nun bei Shakespeare häufig mit dem Höhepunkt durch das „tragische Moment“ verbunden, das „am besten mit dem Höhepunkt verbunden und von den folgenden Momenten des Gegenspiels durch einen Einschnitt – den Aktschluß – abgesetzt wird“. Wenn nun auch der Name „tragisches Moment“

auf Calderons Dramen, die einen tragischen Ausgang ja fast durchweg vermeiden, nicht paßt, so findet sich doch die Sache – hier vielleicht am besten Moment des Umschwungs genannt – häufig genug bei ihm, entsprechend der Peripetie des antiken Dramas, die ja die Wendung zum guten ebensogut wie zum tragischen Ausgang bringen kann.

Im allgemeinen wird man nun bei Calderon in der Behandlung des „Momentes des Umschwungs" keinen durchgehenden Unterschied feststellen können; doch mag immerhin darauf hingewiesen werden, daß er in zwei Dramen, in denen dies Moment gerade besonders scharf herausgearbeitet ist, in seiner Anordnung von Shakespeare abweicht: er trennt in ihnen die Peripetie vom Höhepunkt durch den Aktschluß. In El mágico besteht das Moment des Umschwungs in dem Verlangen Ciprianos, daß der Dämon ihm zum Besitz Justinas verhelfe, in La vida in dem Eindringen der rebellischen Soldaten in den Kerker Segismundos, beides die ersten Szenen des 3. Aktes. Ebenso ist durch den Aktschluß vom Höhepunkt auch die betreffende Szene in La cisma getrennt; das Moment hat hier nach der chronikartigen Anlage des Dramas nicht die Wichtigkeit wie in den beiden erwähnten Dramen, doch sei es der Vollständigkeit halber erwähnt, es ist die Bitte Wolseys um den Lordkanzlerposten. Sonst nimmt unser Dichter gern das Moment des Umschwungs noch in die Szene des Höhepunktes auf und zwar mit Vermeidung von Übergangsszenen, wie sie Shakespeare (Julius Cäsar, Coriolan) gern anwendet. So schließt sich in El príncipe der Entschluß des Königs von Fez, Fernando als Sklaven zu behandeln, in El alcalde die Nachricht von der Wahl Pedro Crespos zum Richter unmittelbar an den Höhepunkt. Es folgt dann zwar nicht der Aktschluß, was bei der Lage des Höhepunktes in diesen Stücken nicht möglich ist, aber doch ein scharfer, durch Wechsel der Szene angedeuteter Einschnitt. Sehr wenig ausgebildet ist das Moment des Umschwungs in La exaltación; es ist da kein organisch aus dem Drama hervorgegangenes Ereignis, sondern das äußerliche Eingreifen Gottes in die Handlung, der durch Blitz, Donner und plötzliche Sonnenfinsternis seiner bedrängten Sache zum Siege verhilft; in Los dos amantes fehlt es gänzlich.

Von der sinkenden Handlung läßt sich im allgemeinen sagen, daß sie reicher entwickelt und in sich geschlossener ist als die aufsteigende. In den dritten Akten ist der dramatische Zug am stärksten,

die innere Verbindung der Szenen am schärfsten herausgearbeitet, die Handlung ist ein Ganzes, während sie in den ersten beiden manchmal zu zerflattern droht. Die Anlage unserer Dramen kam ja, wie oben berührt, dem 3. Akt zugute: hatte vor dem Höhepunkte der Held und sein Schicksal unter dem Einflusse fremder Gewalten gestanden, so führt ihn der 3. Akt nunmehr als Schmied des eigenen und fremden Schicksals vor. Noch etwas anderes erweist sich der Gestaltung des letzten Aktes günstig: der glückliche Ausgang, den unser Dichter seinen Dramen gibt, denn glücklich muß man ja auch das Ende von El mágico und El príncipe nennen, insofern als Ciprianos und Fernandos Tod den Sieg ihres Prinzips, für sie selbst unmittelbar den Eingang in die Seligkeit bedeutet. Aus diesen beiden Umständen, dem willenskräftigen Hervortreten des Helden und dem glücklichen Ausgange, ergibt es sich, daß der 3. Akt eine Reihe fortlaufender Triumphe des Helden gegenüber seinen Gegnern — oder sich selbst — bedeutet, deren letzter und entscheidender dann das Stück schließt. Der Held erhält Gelegenheit, die Festigkeit seiner Sinneswandlung oder seines Entschlusses, in einer Reihe von Szenen zu beweisen, und zwar so, daß er der Reihe nach einem Gegenspieler gegenübergestellt wird. Daraus ergibt sich dann die Zahl der Stufen, in denen die Handlung sinkt. So folgt in El príncipe auf die Szene des Höhepunktes die Szene zwischen Fernando und Fenix (Fernando zeigt sich freudig ergeben in sein Los), dann zwischen Fernando und Muley (der Edelmut des Prinzen verschmäht die Rettung), dann folgt als entscheidender Triumph des Prinzen die Szene zwischen ihm und dem König, vor die aber noch die Szene der letzten Spannung (Versuche das Los Fernandos zu bessern) eingeschoben wird. Ebenso in La vida: Fernando überwindet Clotaldo gegenüber seinen Wunsch nach Rache, Rosaura gegenüber seine sinnliche Leidenschaft, seine Versöhnung mit seinem Vater — der letzte schwerste Sieg über sich selbst - ergibt den Abschluß. Sehr reich entwickelt ist die sinkende Handlung wiederum in El mágico. Der Dichter hat zwei Helden, Cipriano und Justina, daher ergibt sich auch eine größere Zahl von Szenen: des Dämons Verführungskünste scheitern an Justinas Tugend; wie sie selbst dem Teufel widersteht, so verschwindet ihr Fantom dem Cipriano, und nun wird dieser nacheinander dem Teufel und der offiziellen Welt von Antiochia gegenübergestellt, beiden gegenüber der siegreiche Verteidiger des

Christentums, um dann in der letzten Szene mit Justina vereinigt zu werden. Auch, um noch ein anderes Beispiel anzuführen, El alcalde bietet denselben Typus: Pedro Crespo zeigt nacheinander dem Hauptmann, seinen Kindern, Don Lope de Figueroa gegenüber seine zielbewußte Energie, seine Bauernklugheit und seinen Bauerntrotz, bis er endlich dem Könige selbst gegenübersteht. Dieser letzte Zusammenstoß führt dann auch zugleich zur Lösung des Knotens. Bemerkenswert ist, wie in diesen letzten Akten das zurücktritt, was sonst den Fortgang der Handlung bei Calderon aufhält: nur in La vida ist der letzte Akt noch mit den Schlußszenen der Rosauraepisode und dadurch mit einer langen Erzählung belastet, sonst fehlen die Erzählungen, die episodischen und Graziososzenen sind sehr eingeschränkt, wenn nicht ganz verschwunden (so in El alcalde und El príncipe, denn Brito tritt hier nicht mehr als Grazioso auf).

Wenn nun bei alledem nicht zu vergessen ist, daß das die Technik der Meisterwerke ist, so wird man doch auch bei andern Dramen die dramatische Überlegenheit des 3. Aktes anzuerkennen haben. So hatte in La exaltación die steigende Handlung ein förmliches Szenengewirr aufgewiesen: Personen über Personen, Haupthandlung, Nebenhandlung und Episoden durcheinander, aber das Drama stand fast still. Nun in der sinkenden Handlung wird das auf einmal anders. Daß sie nicht vollkommen ist, ist schon oben angedeutet, der Umschwung wird durch übernatürliche Kräfte herbeigeführt, der Hauptheld Heraklius bleibt vollständig passiv und läßt sich nur die reifen Früchte in den Schoß fallen, aber eine gewisse dramatische Geschlossenheit kann man diesem 3. Akte nicht abstreiten. Zunächst wird die Nebenhandlung, die Bekehrung des Anastasius, beiseite geschoben. Cosroes läßt ihn und seinen Bekehrer ins Gefängnis werfen, und dadurch ist der Dichter sie glücklich los. Die Episodenfiguren werden der Haupthandlung dienstbar gemacht, indem sie, die bis jetzt ein Sonderleben geführt haben, in das Getriebe der Handlung eingreifen und sie zum Abschluß bringen: Siroes wird enterbt, Clodomira ruft ihn zur Rache auf, beide gehen zu Heraklius über und führen dessen Krieger ins Perserlager; das alles wird in drei Szenen, die ohne überflüssige Zutat Schlag auf Schlag aufeinander folgen, knapp, aber doch ausreichend dargestellt.

In diesem Zusammenhang mag auch auf die Schlußakte von La aurora, El gran príncipe, El purgatorio und La devoción hin-

gewiesen werden, die zwar, wie oben näher ausgeführt, nichts über die sinkende Handlung lehren, da sie ja keine enthalten, die aber alle die Sonderstellung des 3. Aktes zeigen. Ist doch in den beiden letzterwähnten das Dramatische des Stoffes auf den 3. Akt beschränkt, hat in den beiden ersten dieser Akt doch fast die Stellung eines selbständigen Dramas. Wenn man von El José und Las cadenas das auch nicht sagen kann, so ist doch immerhin bemerkenswert, wie im Schlußakt des letzten Stückes die Episodenfiguren Irene und Zeuxis mit der Haupthandlung verbunden und dramatisch ausgenützt werden, während die komischen Personen (Lirón und Lesbia) gänzlich verschwinden; wie im ersten Stück die Handlung nach der Mannigfaltigkeit des 2. Aktes vereinfacht wird und sich auf die eine Verwicklung zwischen Melancia und Eugenia und die Gefahr, in die letztere dadurch gerät, beschränkt. Trägt doch auch dies Drama seinen Titel nur nach dem Inhalt des letzten Aktes.

Die beiden letzten zu behandelnden Dramen Los dos amantes und La cisma lassen die bis jetzt hervorgehobenen Eigenschaften in der Führung der sinkenden Handlung – hier läßt sich der Ausdruck ja wieder rechtfertigen – vermissen. Der Höhepunkt des ersten zeigte den Angriff des Heidentums gescheitert an Crisantos festem christlichen Bewußtsein; es ist nun zu erwarten, daß die sinkende Handlung den Helden zeigt, wie er, aus seiner Passivität aufgescheucht, sein Ideal der widerstrebenden Welt aufzuzwingen sucht und dabei seinen Untergang findet. Das ist auch das Schema des 3. Aktes, das aber in seiner Ausführung, die die Hauptsachen durch Nebensächliches erdrückt, stark zurücktritt. Crisanto wird zum Angreifer, indem er versucht, seine schöne Widersacherin von der Wahrheit seines Glaubens zu überzeugen. Das geschieht in der Form der theologischen Disputation, und da Daria in den Künsten der Dialektik wohlbewandert ist und der Dichter selbst an ihnen nur allzuviel Geschmack findet, sind zwei Szenen nötig, um Daria zur Proselytin zu machen. Die beiden Szenen werden eingefaßt durch zwei Auftritte, die dem Schicksal einer Episodenfigur, des Carpoforo, gelten: er, der Lehrer Crisantos, wird als Christ erkannt und hingerichtet. Das Verhalten der beiden jungen Christen hierbei macht eine Katastrophe unvermeidlich, aber nun scheint des Dichters Teilnahme für Crisanto plötzlich zu erlahmen. Er sinkt wieder zurück in seine passive Rolle, während Daria in den Vordergrund

tritt. Von ihrem Geliebten getrennt und in ein verrufenes Haus gebracht, rettet sie ein Wunder, das Erscheinen eines Löwen, vor der Schande und öffnet ihr die Pforten ihres Gefängnisses; Crisantos ähnlich wunderbare Befreiung wird nur erzählt und zwar vom Grazioso, der hier im letzten Teil des 3. Aktes eine Verbindung zwischen den einzelnen Szenen notdürftig herstellt. Aber beide Wunder bleiben zwecklos, da sie niemandem als Zeugnis für die Wahrheit des Christentums gelten und nur die Stellung der beiden Helden als selbständig und unter eigner Verantwortung handelnde Personen aufheben. Sie werden gleich nach ihrer Befreiung, als sie eben im Walde zusammengetroffen sind, in einen Abgrund gestürzt.

Das Bild, das dieser 3. Akt zeigt, weicht demnach ganz ab von dem sonst gewohnten; dabei entsprechen die Disputationsszenen zwischen Crisanto und Daria, wenn sie auch selbstverständlich mit einer schnell vorwärts schreitenden Handlung unvereinbar sind, doch wenigstens dem Geschmack des Dichters; daß er aber ganz entgegen seinem sonstigen Gebrauch die schon schleppende Handlung des 3. Aktes noch verzögert durch die Einführung des Carpoforo, der nur für die Exposition eine gewisse Notwendigkeit besitzt, und daß er die Katastrophe durch zwecklose Mirakel hinausschiebt, wird sich kaum anders erklären lassen als durch den undramatischen Stoff, der im 3. Akt den Dichter in eine gewisse Notlage brachte. Die Disputationen und der Märtyrertod lieferten so gar keine theatralisch packenden Szenen, die Quelle, die Legenda aurea des Jacobus a Voragine, bot aber die Figur des Carpoforo und die Mirakel, die der Verhaftung der Helden folgen. So griff denn Calderon, was ihm sein früher berührtes Verhältnis zu den Quellen nur allzu nahe legte, zu dem, was sich ihm da bot, und der 3. Akt erhielt seine undramatische Gestalt.

La cisma hatte sich ausgezeichnet durch seine Überfülle an Konflikten und durch seine überstürzte steigende Handlung: im Schlußakt tritt beides wieder ganz scharf hervor. Der Anzahl der Konflikte entspricht die Anzahl der Lösungen, und da die Konflikte unvermittelt nebeneinander standen, ließen sich die Katastrophen auch nicht zur Einheit verschmelzen; der letzte Akt zerfällt somit in drei Einzelkatastrophen. Von den Opfern dieser Katastrophen standen Wolsey und Anna am Ende des 2. Aktes auf der Höhe des Glückes, Katharina schien wenigstens ihres Lebens ganz sicher zu sein, dem bis dahin niemand nachgestellt hatte. Nun zeigt uns

der 3. Akt — er zerfällt in vier untereinander nur sehr äußerlich verbundene Szenengruppen — nacheinander den Tod der drei. Der Sturz des langjährigen vertrauten Freundes und Ministers, die Verhaftung, Einkerkerung und Hinrichtung einer eben noch geliebten Gattin; jedes dieser beiden Themen scheint für die sinkende Handlung eines Dramas vollständig auszureichen und dabei feinste psychologische Motivierung zu verlangen. Calderon begnügt sich damit noch nicht: Anna Boleyn, die der Dichter der ersten Frau Heinrichs niemals gegenübergestellt hat, die nie ein Wort des Hasses gegen sie geäußert hat, bringt der Verbannten noch Gift bei (2. Szenengruppe), endlich gerät noch zu guter Letzt (4. Szenengruppe) Katharinas Tochter zwischen ihrer katholischen Überzeugung und den Forderungen des Parlaments auf Anerkennung der Neuerungen Heinrichs in einen Konflikt, dessen Ausgang sie als mutige Katholikin, das englische Parlament, das sich schließlich nach lautem Glaubensbekenntnis der Katharina doch zur Huldigung versteht, als einen Haufen sonderbarer Schwachköpfe zeigt.

Das alles ist für einen Akt doch etwas zu viel; die Charakteristik des 2. Aktes (s. oben 66) paßt verstärkt auf den 3. Statt langsamen Sinkens jäher Sturz, die Ereignisse ziehen kaleidoskopartig vorbei, die wichtigsten Entschlüsse werden im Handumdrehen gefaßt und dann sofort in einem unmotivierten Monolog oder Aparte dem Publikum verkündet (das krasseste Beispiel sind die lakonischen Verse, durch die uns Anna Boleyns Anschlag gegen Maria, der sonst durch nichts angedeutet ist, mitgeteilt wird:

Yo veré
La carta (Aparte: y será porqué
En ella ponga veneno).

Es sieht aus, als ob des Dichters Kunst, an einfachere Stoffe gewöhnt, an diesem reich verzweigten historischen Thema gescheitert ist.

Die Überschau über den Gang der Handlung in unseren Dramen hat uns nun bis zum Abschluß, bis zur Lösung des Knotens geführt, denn von Katastrophe im üblichen Sinne wird man bei diesen Dramen nicht reden, deren Ausgang den Zuschauer stets „befriedigen" muß, mag auch der Held leiblich untergehen. Der Eintritt der Katastrophe wird nun sonst gern noch etwas hinausgeschoben durch das „Moment der letzten Spannung", das bei tragischem Ausgange noch einmal einen Hoffnungsschimmer, bei glück-

lichem noch einmal den Schein einer ernsteren Verwicklung auftauchen läßt. Für dies Moment ist in unseren Dramen nach ihrem Stoff und ihrem Bau nur sehr selten Raum, gar nicht in den Problemdramen, deren These, daß die Gnade den Sünder im letzten Augenblick unwiderstehlich ergreifen kann, es ausschließt. In den Bekehrungs- und Märtyrerdramen steht der Ausgang auch von vornherein fest – es wären ja sonst keine Comedias de Santos – und es kann nur schwer kurz vor dem Ende im Zuschauer noch einmal die Befürchtung erweckt werden, der Teufel möchte doch das Feld behalten; das gilt auch für La exaltación; La cisma kommt überhaupt nach der Gestaltung seines 3. Aktes nicht in Betracht. Auch die technische Anlage, die Zersplitterung in einzelne Szenengruppen, deren Thema immer Versuchung und Sieg ist, oder das kraftvolle Hervortreten des Helden in der sinkenden Handlung, die ihn über einen Gegner nach dem andern triumphieren läßt, ist einem besonderen Moment der letzten Spannung, das doch nur in einer Wiederholung schon dagewesener Motive bestehen könnte, ungünstig. So findet sich denn ein Moment der letzten Spannung nur einmal und da in umfangreicher Szene stark ausgeführt: in El príncipe constante. Es war bei dem peinigenden Stoffe, dem langsamen physischen Zugrundegehen Fernandos, eine künstlerische Notwendigkeit. Wünscht doch nach Freytag die gerührte Empfindung des Hörers dem Helden, wenn das Gewicht des unglücklichen Geschickes schon lange und schwer auf ihm geruht hat, noch Rettung, auch wenn die Notwendigkeit des Unterganges der vernünftigen Erwägung deutlich ist. In El José könnte eine Szene kurz vor dem Schluß (Eugenia, im Begriffe, den Tod wegen eines Verbrechens auf sich zu nehmen, das sie nicht begangen haben kann, kommt in Gefahr, die Märtyrerkrone zu verlieren) als Moment der letzten Spannung angesehen werden, indes ist der Auftritt tatsächlich nur der Höhepunkt der letzten Szenengruppe, die letzte gefährlichste Versuchung, in die sie gerät. Ebenso kann ich in dem Löwenwunder von Los dos amantes kein Moment der letzten Spannung erblicken, es ist die Lösung einer peinlichen Szene, in die der Dichter seine Heldin gebracht hat, läßt aber keinen Augenblick den Gedanken an einen andern Ausgang als den tatsächlichen aufkommen.

So schließt sich denn im allgemeinen die Lösung unmittelbar an die sinkende Handlung. Daß die Art der Lösung fast immer

dieselbe ist, wurde schon gesagt: Calderon scheut den tragischen Ausgang, er läßt seinen Helden stets über die Gegenpartei siegen. Nun war bei unsern Dramen zum Teil unvermeidlich, daß der Sieg des Helden gleichbedeutend mit seinem Tode war. Da ist es nun merkwürdig, wie Calderon stets betont, daß der Tod des Helden nur leiblich, das ewige Leben der sichere Lohn seiner Mühen sei. Um auch nur den Schein eines tragischen Endes zu vermeiden, läßt er die betreffenden Dramen mit einer Apotheose des Helden endigen oder doch mindestens wie in La devoción die glückliche Lösung des Knotens ausdrücklich aussprechen. Die großartigste dieser Apotheosen ist die letzte Szenengruppe von El príncipe, in der der Geist Fernandos die Seinen zum Siege führt; die andern Dramen zeigen die Heiligen in ihrer Glorie (Los dos amantes, Las cadenas, El José) oder lassen durch den Dämon die Niederlage des bösen Prinzips aussprechen (El mágico).

Ist der Charakter der Lösung in den besprochenen Dramen überall gleich, so ist die Art, wie sie aus der Handlung hergeleitet wird, recht ungleich. Am natürlichsten ist die Lösung in den vier oben (69 f.) schon hervorgehobenen Dramen herbeigeführt; der Held steht auf der Höhe seiner Erfolge, er hat alle Prüfungen bestanden, alle Hindernisse überwunden: Segismundo ist zum wahren Fürsten, Cipriano zum Überwinder des Teufels geworden, Fernando hat sich standhaft in jeder Not gezeigt, Pedro Crespo hat seine Ehre selbst gewahrt – damit ist das Drama zu Ende. Auch in den Problemdramen ist die Lösung die durch das Thema gegebene, zu der der 3. Akt auch in raschen Schlägen führt; in diesen Dramen hat Calderon überdies schon von langer Hand die Katastrophe vorbereitet: durch das Versprechen Albertos, auf Eusebios Ruf herbeizueilen und ihm die Beichte abzunehmen, wo er sich auch befände, durch die Verheißung eines Wiedersehens zwischen Enio und Patricio, wird dem Zuschauer eine Andeutung gegeben, wohin die Fülle der romantischen Vorfälle auf der Bühne zielt: auf die endliche Bekehrung der großen Sünder. – Wenn nun aber noch hingewiesen wird auf die geschickte Lösung von La exaltación, der es durch den technischen Kunstgriff des Schauspiels im Schauspiel gelingt, die beiden Handlungen, das Bekehrungsdrama und die Eroberung des heiligen Kreuzes, endlich zur Einheit zu verschmelzen, denn Anastasio erblickt in seiner Vision vom Triumphe des Kreuzes ein Unterpfand des eigenen Sieges, so sind wir mit den dramatisch befriedigenden Lösungen zu Ende.

In den andern Dramen — es sind die Bekehrungs- und Märtyrerdramen — ist die Lösung zwar die durch den Stoff natürlich gegebene, erscheint uns aber nicht als dramatische Notwendigkeit, wie das Stück nun einmal ist. In La aurora gibt die Idolatrie den Kampf endgültig auf, da das Muttergottesbild trotz all ihrer Intrigen zustande gekommen ist; man sieht nicht ein, warum sie das gerade jetzt tut, da doch dieser letzten Niederlage andere voraufgegangen sind, bei denen es sich um mehr handelte als um ein Bild. Ebenso in Las cadenas: der Apostel hat sich so oft seinen Gegnern durch seine göttliche Wundermacht entzogen, daß man nicht weiß, warum er sich im 3. Akt ihnen widerstandslos überläßt. Man könnte sagen, seine Mission sei erfüllt; aber das ist nicht wahr, das Reich des Astyages, dessen Henker ihn morden, ist ja noch heidnisch. Dasselbe gilt für die andern Dramen; es macht sich jetzt bei ihnen allen der Nachteil ihres dramatischen Baues, der Zerlegung in einzelne Szenengruppen, fühlbar: die Katastrophe erscheint nicht als das notwendige Ergebnis der ganzen Handlung, sondern als der letzten Szenengruppe mehr- oder minder geschickt angefügter Abschluß.

Über die Ausführung der letzten Szene läßt sich allgemein sagen, daß sie schnell bis zu dem entscheidenden Ereignis führt, welches die Handlung abschließt, daß damit das Drama aber selbst nur selten endet. Ein schlichter Schluß findet sich nur in El purgatorio, das mit der großen Erzählung Enios ausgeht, und in La sibila; aber diese Abschlüsse berühren ganz fremdartig, denn für gewöhnlich liebt es der Dichter, uns noch nach dem Schlusse der eigentlichen Handlung Auskunft über die weiteren Schicksale von Haupt- und Nebenpersonen zu geben. So verfügt Segismundo nach dem entscheidenden Fußfall vor seinem Vater über Herz und Hand Rosauras und Estrellas, verteilt Belohnungen und Strafen; so werden wir, nachdem Cipriano und Justina zum Tode geführt sind, noch über das Schicksal der beiden Graziosopaare beruhigt; in La aurora muß sich der Grazioso Tucapel mit anderen heidnischen Indianern noch taufen lassen, nachdem die Idolatrie schon endgültig das Feld geräumt hat (ähnlich in Las cadenas und La devoción für das Schicksal der Julia). Wo diese Auskunft nicht nötig ist — in Las cadenas und El mágico neben ihr — wird durch eine übernatürliche Erscheinung noch einmal die Moral des ganzen Dramas verkündigt; mit dem Eindruck, den diese Erscheinung auf die andern

Personen macht, klingt dann das Drama aus (so in Los dos amantes, El José, La Virgen; besonders eigentümlich in El gran príncipe, wo zu diesem Zwecke der Großmeister und mehrere Mauren eigens auf die Bühne zitiert werden). Die beiden letzten Verse endlich sind der Bitte um Nachsicht für des Dichters Fehler bestimmt.

Damit wäre ich am Schlusse dieser Übersicht über den Aufbau der Handlung in Calderons geistlichen Dramen angelangt; daß damit ein kleiner Beitrag zur näheren Kenntnis des spanischen Dramatikers gegeben ist, darf ich wohl hoffen. Natürlich ist das Thema der Technik Calderons nicht erschöpft:[1]) die Führung der einzelnen Szenen, das Verhältnis von Dialog und Monolog, die Behandlungsweise des letzteren, Einführung und Charakterisierung der Personen, das alles verdiente wohl eine besondere Untersuchung; ein Vergleich mit Lope de Vega und anderen Dramatikern könnte zeigen, inwiefern die gefundenen Tatsachen Eigentümlichkeit Calderons sind oder das spanische Drama als solches charakterisieren. Hier sei nur noch einmal kurz zusammenfassend auf die Züge der Calderonischen Technik verwiesen, die dem Spanier, im Gegensatz zu Shakespeare, eigentümlich sind: er liebt Stoffe mit verwickelter Vorfabel und novellistischer Handlung, die einen eigentlich dramatischen Konflikt sehr erschwert, mit Ort und Zeit geht er noch freier um als der Engländer, er exponiert sehr ausführlich, während die steigende Handlung verhältnismäßig flüchtig behandelt und durch reichliche Episodenszenen aufgehalten wird, der Höhepunkt liegt hinter der Mitte des Dramas, die sinkende Handlung ist der geschlossenste Teil, manchmal erst das eigentliche Drama. Der Ausgang ist glücklich und nicht immer das logische Resultat der gesamten dramatischen Handlung. Als besondere Eigentümlichkeit der geistlichen Dramen sei noch hingewiesen auf die wenig einheitliche Handlung, die den eigentlichen Konflikt nicht darstellbar macht, da sie ihn in das übersinnliche Gebiet verlegt und ihn dann durch eine Nebenhandlung fast verbirgt.

[1]) Das 3. Heft der „Studien“ wird in Artur Farinellis Besprechung von Breymanns Calderonwerk einen weiteren Beitrag zur Calderonliteratur bringen, der zugleich Farinellis frühere gehaltvolle Untersuchungen über die spanisch-deutschen Literaturbeziehungen im V. und VIII. Bde. der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ nach längerer Pause erfreulicherweise wieder aufnimmt. (M. K.)

Die Quellen von Schillers Warbeck.

Von
Gustav Kettner (Schulpforta).

In der Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte V, 534 f. hatte ich auf die Nouvelle historique des La Paix de Lizancour „Perkin faux duc d'York" Paris 1732 als die Hauptquelle von Schillers Warbeck hingewiesen und ihre Spuren in den erhaltenen Entwürfen verfolgt. Daß eine solche romanhafte Darstellung und nicht eine geschichtliche – etwa die von Rapin de Thoyras oder Hume – ihn auf den Stoff geführt habe, dafür sprach von vornherein die Auffassung der Handlung, die Schiller unmittelbar nach dem Aufkeimen des Plans in dem Brief an Goethe vom 20. August 1799 entwickelt. Und die Annahme, daß es gerade die Novelle des La Paix gewesen sei, lag um so näher, als das Buch sich in Schillers Bibliothek[1]) befand. Die Bedenken, die sich dagegen erhoben, waren schwerwiegend. Auffallen konnte zunächst, daß der Dichter erst am Ende des März 1802 in seinem Kalender (S. 121) die Anschaffung eines ‚Perkin' verzeichnet; indessen dies ließ sich dadurch er-

[1]) Vgl. jetzt das Verzeichnis des in das Weimarer Schiller-Archiv gelangten Hauptstammes der Bibliothek von Karl Schüddekopf „Zum 9. Mai 1905. Schiller-Ausstellung im Goethe- und Schiller-Archiv" S. 61, Nr. 107. – Wie leicht die Bestimmung der Quelle eines Schillerschen Plans dadurch irregeführt werden kann, daß ein den Stoff behandelndes Buch in Schillers Besitz sich befand, habe ich für die Polizei in meinen Schillerstudien Progr. von Pforta 1894, S. 8f. und für die Flibustiers in der Cottaschen Säkularausgabe von Schillers Werken VIII, 359 gezeigt. Dort wollte L. Stettenheim in seiner Berliner Dissertation von 1893, S. 36 in den 1802 erschienenen „Briefen aus der Hauptstadt und den Innern Frankreichs" von F. J. L. Meyer das Buch sehen, das Schiller die Bekanntschaft mit Merciers „Tableau de Paris" vermittelte und dadurch die Anregung zu dem Hauptplan gab; hier nahm man nach Boxbergers Vorgang fast allgemein die „Geschichte der Flibustier" von Archenholz 1803 als Quelle an. In beiden Fällen wurde dadurch die Entstehung der Entwürfe in eine sehr späte, mit der Entwicklung der Pläne schwer vereinbare Zeit hinabgerückt.

klären, daß er damals bei der Wiederaufnahme des Plans[1]) das ihm (vielleicht aus dem Lesezirkel) schon bekannte Buch zu neuer und gründlicherer Orientierung über den Stoff nun auch selbst zu besitzen wünschte.[2]) Auffallend ist ferner, daß der Prätendent, der bei Schiller von den ersten Entwürfen an stets Warbeck heißt, in der Novelle nur mit seinem Vornamen Perkin genannt wird. Indessen es war nicht bloß möglich, sondern wahrscheinlich, daß der Dichter sogleich nach der Lesung der Novelle sich auch nach ihren historischen Grundlagen umgesehen und den Namen etwa bei Rapin de Thoyras gefunden hatte, den er gerade damals zur „Maria Stuart las, um sich das englische Lokal und Wesen immer lebhaft vor der Imagination zu erhalten" (an Goethe 12. Juli). Noch viel weniger will es besagen, daß der von Schiller zum Gegenstand seines Dramas ausgewählte Abschnitt aus Warbecks Leben, sein Auftreten bei der Herzogin Margarete von Burgund, in der Novelle nur retrospektiv in der Beichte, die der Held seinem Konfident ablegt, II, 192 – 252 behandelt ist: er konnte gerade in diesem, in seiner Quelle nur flüchtig dargestellten Anfangsstadium des Betruges einen fruchtbaren Keim erblicken, der sich selbständig dramatisch entwickeln ließ.

Aber auch diese Abweichungen, so geringfügig sie scheinen mögen, fallen weg bei einer jüngeren novellistischen Behandlung der Geschichte Warbecks, auf die mich Robert Arnolds für die Stoffgeschichte einzelner Entwürfe wertvoller Vortrag „Schillers dramatischer Nachlaß" geführt hat.[3]) Er bemerkt zu S. 9, daß die Novelle des La Paix de Lizancour „1777 von dem beliebten französischen Erzähler Baculard d'Arnaud neu bearbeitet und in dieser Form 1791 und 1792 dem deutschen Publikum von G. K. Claudius übersetzt wurde," hat aber diese Spur nicht verfolgt, ja wohl schwerlich die Novelle d'Arnauds eingesehen.[4]) Mir selbst war trotz mehrfacher Bemühungen weder das Original noch die Übersetzung von Claudius zugänglich,

[1]) Pförtner, Festschrift 1893, S. 44, A. 5; Säkularausgabe VIII, 115. [2]) So hat er auch die beiden ersten Bände von Joh. v. Müllers „Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft", welche die Begründung des ewigen Bundes enthalten, vom 2. Dezember 1800 bis 4. Dezember 1801 aus der Weimarer Bibliothek entliehen und später sich angeschafft. [3]) Sammlung gemeinnütziger Vorträge, hsg. v. d. Deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag, Nr. 270, 1901. [4]) Die Jahreszahl 1777 ist offenbar unrichtig, wie das Erscheinungsjahr der von mir benutzten Übersetzung zeigt. Für die Übersetzung von Claudius gibt das Bücherlex. von

sondern nur eine schon 1775 erschienene Ausgabe: „Historische Erzählungen. Aus dem Französischen des Herrn von Arnaud“ Leipzig, Weidmanns Erben und Reich, I, 169 – 380. (Expl. in Dresden.)

Arnauds kurze Erzählung ist keine Neubearbeitung der viel umfangreicheren Novelle seines Vorgängers. Der Verfasser gesteht, daß er ihn gekannt, aber „bemüht gewesen sei, von ihm so wenig als möglich zu erborgen“ (S. 169): „wir haben nichts miteinander gemein als einige Situationen, die ich noch besser hätte zu benutzen gewünscht.“ Er will sowohl in den berichteten Tatsachen wie in dem Gang der Ereignisse sich an die geschichtliche Überlieferung halten, nur durch die Ausführung im einzelnen, besonders durch die dramatisch lebendige und durchweg an den moralischen Anteil der Leser sich wendende Darstellung die Geschichte zur Dichtung erheben. Als seine Ideale nennt er St. Real und Vertot (S. 5 – 7), dieselben, die dem jugendlichen Dramatiker Schiller vor Augen standen. So hofft er das Herz der Leser tiefer zu rühren und zu bilden, als es die reine Geschichte oder ein bloßer Roman vermöchte. Dementsprechend hat er den Stoff nicht mit so fantastischen Episoden erweitert wie La Paix, er schließt sich vielmehr in der Hauptsache an Rapin de Thoyras an, führt gelegentlich auch andere Quellen an, ja gibt hin und wieder längere historische Anmerkungen. Und doch ist der Gesamteindruck beider Erzähler nicht wesentlich verschieden. Auch Arnaud behandelt die Geschichte nach der Schablone der Nouvelle historique: er löst sie auf in ein Intrigen- und Liebesspiel, die Charaktere zerfließen ihm in rührende oder heroische Empfindungen, die in pathetischen Deklamationen wortreich entwickelt werden.

Am Eingang seiner Erzählung steht die Gestalt der Herzogin Margarete, die gleich in die ersten Entwürfe Schillers beherrschend hineinragt. In einer historischen Anmerkung S. 171 sucht er sich ihr Handeln zu erklären.

Kayser 1782, das von Heinsius 1792 an, ebenso Meusel „Das gelehrte Deutschland“, 5. Ausg. – Des letzteren Bemerkung, sie sei zuerst in dem von Claudius unter dem Pseudonym Franz Ehrenberg herausgegebenen Leipziger Frauenzimmeralmanach veröffentlicht, ist, wie mir der Direktor der Leipziger Stadtbibliothek, Gustav Wustmann, gütigst mitteilt, falsch; schon der winzige Umfang des Almanachs schließt die Möglichkeit aus. Auch Goedekes Grundriß VII, 665 hat jene Bemerkung ungeprüft übernommen.

Da sie aus ihrer Ehe keine Kinder hatte, warf sie ihre ganze Liebe auf ihre Stieftochter ... Als diese in der Blüte des Alters starb, behielt die Herzogin für ihre Kinder die nämliche Freundschaft ... und nahm die Sorge für ihre Erziehung über sich. Ihr entschlossenes Betragen, ihre Freundlichkeit, ihre Gabe zu Staatssachen erwarben ihr unter den Flandrern ein Ansehen, das weit über die regierende Macht geht: die Herrschaft über die Gemüter und Herzen.

Diese Prinzessin kannte aus Erfahrung die Stärke der Leidenschaften, besonders der Rachgier. Der letzteren Quelle war vielleicht der Ehrfurcht würdig. Sie betete ihr Haus an und sah nur mit äußerstem Kummer, daß Heinrich VII. die Königin, seine Gemahlin, mit demütigender Verachtung überhäufte. Elisabet war der Herzogin Nichte. Alle Verwandten des Hauses York waren ihr lieb. Man kann sagen, ihr Leben sei ein beständiges Studium gewesen, Mittel zu suchen, dieses unglückliche Haus zu rächen. Niemals glich ein Haß Margaretens ihrem gegen Heinrichen.

Damit vergleiche man bei Schiller S. 122, 22 – 24, 123, 2 – 9 meiner Weimarer Ausgabe:

Margarete kündigt sich an als eine leidenschaftliche, hassende, rachsüchtige Natur; daraus entsprang ihr ganzer Plan mit Warbeck. – Etwas Gutes, ja Liebenswürdiges in ihr ist die Zuneigung zu ihrer Familie, sie kann lieben wie sie haßt, aber es liegt in ihrer Natur, das Geliebte zu despotisieren. Durch ihre Liebe ist sie unglücklich und darum rührend. – Aus Haß gegen Heinrich VII., den Feind ihres Hauses erweckt sie ihm einen Pseudo-Richard.

In dem Skizzenblatt S. 132, 34 stellte Schiller es ferner als seine Aufgabe hin „das Gefühl der Tante, der kinderlosen Yorkierin, welche einen Prinzen ihres Geschlechts wiederfindet“ zu erschöpfen. Und in der Erzählung der Vorgeschichte, die Margareta S. 140 gibt, „berührt sie auch die harte Behandlung, welche Heinrich VII. gegen seine eigne Gemahlin aus dem Hause York bewiesen habe.“ Dasselbe Motiv wird noch betont S. 156, 33 – 37; 180, 27 – 29.

Arnaud selbst beurteilt S. 174 f. Heinrichs Charakter aufs härteste. Seine bittere Bemerkung: „Und wer befleckte sich mit einem so abscheulichen Verbrechen [gegen Warwick, den Sohn des Clarence]? Ein Fürst, dem Hofleute und ebenso niederträchtige und verächtliche Geschichtsschreiber als jene den Beinamen des englischen Salomo gegeben haben“, scheint wiederzuklingen in dem Spott Erichs über den „Salomo des Nordens“ 192, 280.

Die Vorgeschichte Warbecks schildert Arnaud ähnlich wie Lizancour (S. 535 meines Aufs. i. d. Vjschr.), doch nennt er ihn nur mit diesem Namen, nur einmal erwähnt er beiläufig als seinen Vornamen Perkin. Die Abstammung von Eduard IV., die Lizancour als Tatsache hinstellt, kennt bei ihm der Held nur als ein Gerücht,

das sich auf die Patenschaft des Königs und seine Liebkosungen des Knaben gründet. Schiller ließ dies Motiv zunächst nur als „dunkelmächtigen" Drang wirken und erst am Schluß das unbewußte Gefühl durch die Enthüllung Kildares bestätigen. – Aus dem Aufenthalt am englischen Hofe leitet Arnaud den brennenden Ehrgeiz des Helden ab, der ihn das Gewerbe seines Vaters mit ritterlichen Übungen vertauschen, ihn abenteuernd von Land zu Land ziehen und von einer Königskrone träumen läßt. Aufs höchste gesteigert wird dieser Ehrgeiz durch die Liebe zu Katharina Gordon, Gräfin von Huntley, einer Nichte König Jakobs, die nach Arnaud bereits den noch namenlosen Abenteurer bei einem Besuch in Schottland ergriff. Bei Lizancour greift dieses Motiv erst ein, nachdem Warbeck als Herzog von York am schottischen Hofe anerkannt ist. Schiller hat die Liebe Warbecks zu Adelaide, die er an die Stelle der Gräfin Katharina setzt, zwar bereits in den Aufenthalt am Hofe der Margareta verlegt, benutzt sie aber nicht, wie Arnaud, um seinen Entschluß, als Betrüger aufzutreten, dadurch zu erklären, sondern nur, um ihn darin festzuhalten.

Nachdem Arnaud so seinen Helden innerlich für die Annahme der ihm von Margareta zugedachten Rolle vorbereitet hat, schildert er seine Erscheinung bei seiner Ankunft in Brüssel ähnlich wie Schiller sein öffentliches Auftreten dort als Prätendent:

> Alles an ihm hatte ein edles großes Ansehen. . . Das kleinste Warbecken entfallende Wort hatte das Kennzeichen des Rührenden. . . Die Herzogin konnte W. nicht von sich lassen. Sie ward nicht müde, ihn auszufragen. Alle seine Antworten dienten nur zur Vermehrung des herrschenden, von ihm verursachten Eindrucks und zur Entwicklung seiner Gemütsgaben. (S. 185 f.)

Das Rührende – das war auch das Leitmotiv in den Skizzenblättern Schillers zur Exposition (S. 132 f.), ja schon in den ersten Studien, und er mußte sich selbst immer wieder mahnen, auch das Furchtbare, Verwegene, Machtvolle zur Darstellung zu bringen. Und wie dort die Herzogin, soll sich hier Hereford „an allen Äußerungen Warbecks ergötzen" (178, 28).

Die weitere Entwicklung des Charakters bei Arnaud ist sehr künstlich. Ahnungslos wird W. zunächst im Stillen auf Anordnung der Herzogin für seine Rolle vorbereitet, widerstandslos dann von ihr in sie hineingedrängt. Durch ihre Vertrauten, auf deren Verkehr sie ihn beschränkt, wird er scheinbar absichtslos in alle Einzelheiten der Geschichte des ermordeten Prinzen und die Verhältnisse, unter denen dieser lebte, so eingeführt, daß sie ihm völlig deutlich vor Augen

stehen und seine Fantasie füllen. Gelegentlich beruft sie ihn im Geheimen zu sich, um ihn selbst zu vollendetem fürstlichen Anstand zu erziehen. Eines Tages redet sie ihn plötzlich als den verschollenen Prinzen an und stellt ihm den Tron als sicher hin, „wenn er blindlings ihren Absichten folge". (S. 192.)

Unsers unglücklichen Hauses Geschichte ist Ihnen bekannt. Sie wissen Richards III. Grausamkeiten. Die Art von Rechtmäßigkeit, die [Heinrich VII.] seinen Ansprüchen gegeben zu haben glaubt, hat er seiner Vermählung mit meiner Nichte zu danken, dennoch begegnet er ihr überaus schnöde und verfolgt in ihr des Hauses York Abkömmlinge, die er verabscheut. Wohlan, sie mögen durch Sie wieder zum Vorscheine kommen, mögen siegen, mögen sich rächen! Ja, seien Sie derselbe Herzog von York, der uns samt seinem Bruder durch einen grausamen Tod ist entzogen worden. Ich kann bei dessen Erinnerung nicht meine Tränen zurückhalten usw. . . . (S. 193:) Seiner Kühnheit, seines großen, ehrgeizigen Geistes ungeachtet war W. ganz verschämt und betroffen geblieben. Er war wie ein Mensch, der, nachdem er lange in verwirrender Dunkelheit herum geirrt hat, auf einmal Licht erblickt und ein Land von unermeßlicher Weite betritt . . . Er hatte nicht die Kraft, Margareten zu antworten. Kaum aber hatte ihn Fryon [M.'s Vertrauter] aus dem Palaste geführt, so kam er aus seinem Traume zu sich (denn dieses Abenteuer hatte für ihn alle Verblendung eines Traumes) und rufte aus: „Was fordert dann die Herzogin von mir? Unstreitig habe ich Ehrgeiz; er entflammt, er verzehrt mich. Ich bin erbittert auf das Schicksal, das mir eine Seele gab, die ungeduldig verlangt, sich hervorzutun, und zugleich an meiner Erniedrigung Vergnügen gefunden zu haben scheint. Gern wollte ich mich zum höchsten Range aufschwingen. Aber . . . durch Tapferkeit, durch Großmut, durch Wirksamkeit des Geistes. Mit dem Degen in der Faust wollte ich darnach streben, mir eine Krone auf den Kopf zu setzen. . . . In diese Trunkenheit stürze ich mich. Aber durch einer niederträchtigen Lügen Kühnheit und Unverschämtheit zur Krone zu kommen! . . . Mir ist nicht möglich, zu einer für meine Eitelkeit so demütigenden Rolle herabzusinken. . . . (S. 195:) Die Herzogin gebe mir Geld und Truppen, so greife ich Heinrichen an, liefere ihm ein Treffen, und schwinge ich mich nicht auf den Tron, so zeige ich mich doch wenigstens würdig, ihn zu besitzen.

Ich teile die Stelle im Zusammenhang mit, weil gerade sie Schillers Fantasie beschäftigt zu haben scheint; natürlich hat er die empfangenen Eindrücke durchaus selbständig weitergebildet. Die Übernahme der Betrügerrolle psychologisch zu erklären, lag für ihn im Drama selbst, dessen Handlung ja viel später einsetzt, kein unmittelbarer Anlaß vor; für ihn kam es vielmehr darauf an „die Frage anschaulich zu lösen, was aus einer Lüge wie Warbeck sie wagte, natürlich und notwendig sich entwickelt" (144, 16). Aber von Anfang an drängte sich ihm immer wieder auch die andere Frage auf: „wie

Warbeck zu dieser Rolle kam und wie er vermocht werden konnte, sie zu übernehmen, ohne ein schlechter Mensch zu sein" (144, 20). Und alle Versuche, durch ein tieferes Eindringen in das Gebiet der dunklen Empfindungen „diesen Widerspruch zu vermitteln" (117, 21 f.) führte doch auch ihn schließlich auf eine Art Suggestion durch die Herzogin zurück (124, 8). Auch er griff ferner von Anfang an den Zwiespalt zwischen dem Betrug der Rolle, den unwürdigen Mitteln, zu denen sie zwingt, und dem edlen Stolz seines Helden auf (117, 13 f.). Ja jene Klage Warbecks bei Arnaud gegen den Vertrauten der Herzogin scheint in dem langen, monologartigen Erguß des Helden gegen den dieselbe Stellung einnehmenden Bischof nachzuklingen, den Schiller sich überraschend, noch ohne jede Rücksicht auf seine einstige Stelle im Drama, schon während der ersten Meditationen entwirft (125, 4 f.). An eine Stelle jener Klage wird man auch erinnert 136, 5: „Er will nichts als Schiffe zum Überfahren und das übrige mit seinem Degen verrichten" (vgl. auch 139, 4 f.) Dagegen ergeben sich einzelne Berührungspunkte zwischen der Ansprache der Herzogin bei Arnaud und ihrer Rede vor den englischen Abgesandten bei Schiller (189, 200; 137, 17; 179, 27 f.) wohl von selbst.

Die Entscheidung in dem inneren Konflikt wird bei beiden natürlich durch die Liebe herbeigeführt. Aber während in der Novelle ziemlich plump die Herzogin die Aussicht auf die Hand der Gräfin als Köder benutzt, ist im Drama die Liebe zwischen Warbeck und Adelaide im Verborgenen wider den Willen der Herzogin aufgekeimt. Später, nachdem Warbeck sich als Fürst fühlen gelernt hat, macht ihm Arnaud auch durch den Drang zu beglücken, der zu der Liebe sich gesellt, seine Rolle teuer (S. 206):

Es ist mir ein Vergnügen zu glauben, daß ich, wenn mich das Glück auf einem Trone hätte lassen geboren werden, der ganzen Welt Wohltäter gewesen wäre. Welches ist denn eines Königs Glückseligkeit? Er hat die Macht wohlzutun, des Unglücklichen Tränen abzutrocknen, der niedergedrückten Unschuld die Hand zu reichen.

Schiller wollte dieses Motiv weiter entwickeln (S. 134, 25 f.):

Er benutzt die Rolle des Neffen, das Gute im Ernst zu tun. (Wie stiftet er Gutes, ohne daß es gesucht scheint und ohne daß es ein hors d'œuvre ist?) . . . Es kann daher scheinen, als ob er die Rolle des Fürsten bloß übernommen hätte, um auf einer glänzenden Bühne ein beglückendes Wesen zu sein. . . . Nur für andere scheint er zu handeln . . . was ihm auch zufließt, er gebraucht es bloß um andere damit zu beschenken. So behält er durchaus reine Hände, und er kann nachher, wenn er unglücklich

ist, mit Wahrheit von sich sagen: ich habe den Namen eines York usurpiert, aber ich habe ihn nicht geschändet – ich habe Tränen getrocknet und glücklich gemacht usw.

Nachdem Arnaud die Entwicklung des Helden bis zu diesem Punkte geführt hat, versetzt er uns plötzlich nach Schottland, um uns die Gräfin Huntley in einem Gespräch mit ihrer Vertrauten vorzuführen. Sie klagt, daß sie nach dem Willen ihres königlichen Oheims einem ungeliebten Prinzen, einem Verwandten des Königs von Dänemark (S. 234; daher nannte ihn Schiller vielleicht Prinz von Gotland) folgen soll (S. 202):

Warum ist mir es doch nicht erlaubt hier [in glücklicher Vergessenheit der Welt] mein übriges Leben hinzubringen, weit von Größe, weit vom Hofe, als Gebieterin meines Schicksals! Jene reine Glückseligkeit in meinem Herzen zu suchen und zu finden, die das Geräusche der Gesellschaften flieht, das leider alle unsere Begierden täuscht, wenn wir sie erlangt zu haben und zu besitzen glauben! Ach meine einzige Freundin, diese Glückseligkeit werde ich nicht in der Vermählung schmecken, der mich der König unterwerfen will. Ich werde ein unglückliches Schlachtopfer sein, das man zum Altare schleppt, um es da einem Manne aufzuopfern – der nicht meine Fühlbarkeit haben wird. Mein Herz wird vom Bedürfnisse zu lieben abgezehrt usw.

Es ist dieselbe flache Sentimentalität der Zeit, die Schiller in dem Monolog der Adelaide S. 195 zwar dem Charakter der Rolle entsprechend etwas persönlicher gestaltet, aber kaum wesentlich zu vertiefen gewußt hat.

Das Folgende: die wachsende Unzufriedenheit in England, das Erwachen der Sehnsucht des Volkes nach den Plantagenets (S. 204), die Verbreitung des Gerüchts, daß der Herzog von York noch lebe, Warbecks Auftreten in Portugal, Irland, Frankreich – das alles sind Tatsachen, die Schiller auch in der Geschichte fand und selbst nur in der Exposition andeutete. Dagegen berührt sich der öffentliche Empfang Warbecks durch die Herzogin bei seiner Ankunft in Brüssel bereits nahe mit der Situation, mit der Schiller das Drama eröffnen wollte. Und ähnlich wie Margareta bei Schiller (S. 177, 30) die Anerkennung der Versammelten mit den Worten bestätigt: „Ja er ist's, ihr seht ihn vor euch, euren Richard, meines Bruders Sohn" usw., so schließt bei Arnaud ihre Prüfung des Prätendenten in Gegenwart „einer großen Anzahl flandrischer und engländischer Herren" (S. 227):

Sie stand mit Lebhaftigkeit auf, ließ den Tränen freien Lauf, die sie die Geschicklichkeit hatte zu rechter Zeit zu vergießen, [vgl. auch Schiller,

S. 192, 1–3], lief dem Betrüger in die Arme und sagte: ja, ei ist's, der Erbe der Plantageneten, Richard, Herzog von York. Mein Neffe ist es, den ich umarme. O wie offenbart sich doch die Macht des Himmels! Ja das ist die einzige Hoffnung, die Stütze der weißen Rose.

Von dem Fortgange der Erzählung kamen natürlich die äußeren Schicksale des Helden nach seiner Landung in England für Schillers Drama nicht mehr in Betracht. Wohl aber fand er hier bereits die weitere Entwicklung des Liebesmotivs ganz ähnlich wie bei Lizancour, nur noch rührender, vorgebildet: daß er auch die Geliebte belügen muß, macht dem Helden die Durchführung der Betrügerrolle, die er doch wesentlich um ihretwillen auf sich genommen hat, zur unerträglichen Qual; aber in diesen inneren Kämpfen und in dem tragischen Schicksal, das ihn trifft, läutert sich sein Charakter von jeder selbstsüchtigen Empfindung. Die Geliebte ihrerseits bewährt auch nach der Entdeckung des Betrugs und in den schwersten Leiden die reine Hoheit ihrer Liebe. Da Schiller nur diesen Grundgedanken mit seinen Quellen teilt, ihn aber auf eine ganz andere Situation des Helden übertrug und daher im einzelnen ganz frei ausgestaltete, so ist es schwer zu sagen, welche Quelle ihm die Anregung gab; immerhin liegt es näher, auch hier an Arnaud zu denken.

Der Einfluß, den diese beiden Novellen auf seine Fantasie ausübten, reicht über die Erfindung der Fabel und einzelner Situationen weit hinaus: er bedingte den ganzen Charakter des dramatischen Entwurfs. Sein Held blieb im innersten Kern seines Wesens, was er gewesen war, ein Romanheld, so sehr auch Schiller bemüht war, bei der Durcharbeitung des Stoffes die weichen und unbestimmten Linien des Charakters schärfer und kräftiger nachzuziehen. Die Liebesgeschichte steht im Mittelpunkt der ganzen Handlung. In dem zum großen Teil ausgearbeiteten ersten Akte herrscht ein breites und mattes Pathos vor; in den beiden Adelaide-Szenen hüllt sich darin eine fast farblose Empfindsamkeit; das Ganze verliert sich ins Rührende.

Wie hier hat Schiller auch im Don Karlos, in der Jungfrau von Orleans, dem Demetrius und der Prinzessin von Celle Nouvelles historiques benutzt; aber teils dienten sie ihm nur als Nebenquelle, teils hat er den Stoff völlig mit seinen Ideen durchdrungen und so aus der engen Sfäre jener Liebesromantik herausgehoben, deren Wirkung auf seine Zeit auch er sich nicht ganz zu entziehen vermochte.

Voltaire et Dante.[1]

Par

Arturo Farinelli.

I.

Voltaire, qui, avec une mobilité, une promptitude et une souplesse d'esprit sans pareilles, a su explorer toutes les branches du savoir humain, en laissant partout le cachet de son génie, facile autant que superficiel, n'a pas manqué de critiquer Dante et son œuvre, que, de son temps, bien peu de personnes daignaient lire. Ses jugements, exprimés, suivant son habitude, en petites phrases nettes, tranchantes, acérées, facilement saisissables, ont été souvent répétés et, en relevant tout ce qu'ils offrent d'absurde, de faux et de ridicule, on a maintes fois signalé le tort qu'ils ont fait à la mémoire du grand poète. On a trop oublié, peut-être, que, comme les perpétuelles louanges à la raison pure et au bon sens sublime, ces appréciations résultaient du naturel même de Voltaire, qui n'agissait que par instinct, et était bien incapable de faire abstraction des idées acquises, pour se plonger, replié sur lui-même, dans le monde de Dante.

C'est au détriment de la profondeur, de l'intimité, de l'intensité du sentiment, au détriment des grandes émotions et des véritables épanchements de la passion, qu'on est prodigieusement souple. C'est en effleurant tout d'un vol rapide, qu'on touche à tous les domaines de la pensée, de l'art et de la vie, qu'on est universel, encyclopédique. Une royauté intellectuelle, jalouse de son prestige,

[1] Les lecteurs voudront bien pardonner quelques digressions et quelques longueurs à ce fragment de mon ouvrage Dante en France, qui paraît ici dans sa forme primitive de conférences, et que mon cher ami M. Jules Jeanjaquet, avec une amabilité sans bornes, a patiemment revu et corrigé.

et qui craint la moindre atteinte, réclame l'approbation constante de tous les sujets de la grande monarchie. Il faut se plier à toutes les exigences, veiller à tout, aborder les sujets les plus divers, se disperser à tous les vents, puiser partout, condenser toutes sortes d'informations, travailler, improviser sans relâche, et rester toujours lucide, toujours intelligible. Il faut une activité fiévreuse, qui donne l'idée de la toute-puissance, mais est l'ennemie irréconciliable de la méditation. Comment aborder l'étude de Dante, si vous ne voulez sacrifier quoi que ce soit du monde qui vous entoure et avec lequel vous marchez, si la vision du passé et le détachement de vous-même vous sont interdits?

La nature avait bien voulu faire de Voltaire un prodige de vivacité et de souplesse, le douer d'une perception aussi rapide que la foudre, et lui accorder la faculté de noter et de fixer au passage les sentiments les plus fugitifs, mais elle exigea, en revanche, de cet esprit étincelant qu'il en restât toujours à ses premiers instincts irréfléchis, et qu'il se bornât aux divinations rapides de son intelligence lumineuse. Jamais il ne sut se plier au travail patient et pénible, ni affronter les obstacles qui auraient arrêté le vol de son esprit. Ainsi, pourquoi chercher à pénétrer ce qui de prime abord paraît incompréhensible? A quoi peuvent servir ces génies obscurs, enveloppés de ténèbres, ces grands visionnaires, chercheurs et faiseurs d'énigmes? [1]) Quelle folie que de vous obstiner à déblayer votre chemin des gros blocs, des épines et des broussailles qui l'encombrent, si, à côté, vous en apercevez un autre, libre, facile et commode, qui vous mène droit au but? Le grand homme, qui a ébloui et dominé le public pendant un siècle, était lui-même tyrannisé par l'opinion de la foule: il était l'esclave des goûts dominants en France. Révolutionnaire et audacieux lorsqu'il s'agissait d'attaquer les préjugés des hommes, les égarements de la justice et les dangers de la superstition, vulgarisateur infatigable, prêt à accueillir toutes les idées nouvelles qui germaient au dehors pour les transporter en France, pourvu qu'elles servissent au triomphe de la raison, c'est-à-dire de la logique de son cerveau, il fut, d'autre part, profondément routinier, n'osant toucher aux traditions littéraires consacrées par les poètes et les critiques qui l'avaient précédé.

Il lui fallait, pour qu'il prît plaisir à la vie, une fanfare bruyante et sonore, proclamant partout son nom illustre. [2]) La foule et

ses applaudissements étouffent chez lui les voix intérieures. Le silence des espaces infinis, que Pascal chérissait, n'était pas le fait de cette âme si peu solitaire, si peu éprise de la nature, jamais voilée de tristesse et de mélancolie, ne sachant point sonder le fond des croyances et interroger la destinée de l'homme. Voltaire ignore les extases, les visions subites et éclatantes, les ébranlements de la conscience au choc des idées éternelles. Extrêmement impressionnable, accessible à toutes les petites passions, il ne glisse jamais dans les gouffres et les abîmes.

Dans ses «Remarques» sur les «Pensées» de Pascal, qu'a-t-il opposé au ravissement, au trouble, à l'accablement du grand solitaire qui, «en voyant l'homme sans lumière ... et comme égaré dans ce recoin de l'univers, sans savoir qui l'y a mis, ce qu'il est venu y faire, ce qu'il deviendra en mourant», entrait en effroi «comme un homme qu'on aurait emporté endormi dans une île déserte et effroyable»? qu'a-t-il opposé, sinon la surprise de l'homme sage et tranquille, disposé à la jouissance perpétuelle, qui s'étonne qu'on désespère «parce qu'on ne connaît que quelques attributs de la matière, et que Dieu n'ait pas révélé ses secrets», se disant qu'«il faudrait autant se désespérer de n'avoir pas quatre pieds et deux ailes?»[3]) L'humanité dépouillée de ses mystères et de ses profondeurs insondables, dénuée de foi, avec un Dieu factice, réduite à un jeu machinal de la raison pure, perd son attrait le plus puissant. Les rêves naïfs de ces pauvres visionnaires et grands enfants de la nature, poètes primitifs et grands barbares, échappent à Voltaire, ce phénomène de clairvoyance, directeur des consciences, défenseur des droits de l'homme, toujours prêt à miner et saper les fondements des créations gigantesques, qui croulent et s'effondrent sous un éclat de rire.

Bien plus que Shakespeare, Dante se soustrait aux regards de la foule et des orateurs populaires. S'il est un poète rebelle à toute vulgarisation, ennemi de toute publicité bruyante, c'est bien l'auteur de la «Divine Comédie». Les profondeurs de son art exquis ne sont accessibles qu'aux seuls élus qui savent vivre en parfaite intimité avec son monde d'idées et de sentiments. Nous avons beau, à notre époque de diffusion des lumières, nous figurant posséder les secrets des poètes de tous les temps et de toutes les nations, multiplier les moyens de vulgarisation des chants de la trilogie im-

mortelle, les promener dans les chaires dantesques, dans les salons somptueux des grandes villes de l'Italie et de l'étranger, changeant habilement de guides et d'interprètes: notre science, péniblement ou facilement acquise, l'élégance et l'éloquence de l'exposition, ne feront que donner à la foule des curieux une idée bien pâle de la création intime du génie le plus puissant et le plus passionné du moyen âge. Nous ne populariserons jamais ce monde, cette terre que le poète a traînée dans son ciel, ce ciel qu'il a traîné dans sa terre. De même, la foule des curieux, avide de distractions passagères, comprendra-t-elle, pénétrera-t-elle jamais les mystères qui couvent sous le front pensif du Jérémie de Michel-Ange, abîmé dans son asile solitaire de la Sixtine?

* * *

S'il avait été initié à l'étude de Dante par la connaissance des générations qui l'ont précédé, nul doute que Voltaire n'eût parlé du poète avec plus de respect et de ménagement qu'il ne l'a fait. Tout en appréciant le zèle et la bonne foi de quelques écrivains de mérite et de penseurs solitaires, on est tenté de répéter avec Baretti que Dante, pendant trois siècles, n'était guère plus connu en France que Confucius. Le grand siècle surtout s'était parfaitement désintéressé de la «Divine Comédie», reléguée parmi les in-folio de quelques érudits, grammairiens, philologues et polygraphes. Elle ne paraissait bonne que pour la compilation des répertoires de petits faits historiques, tels que Gabriel Naudé en fournissait, pour les commentaires indigestes et les explications de mots rares de l'ancienne langue italienne, auxquels se complaisaient les lexicographes, Ménage en tête, ou pour fournir à Bayle l'occasion d'enrichir son «Dictionnaire» d'un article bourré de citations. C'est dans le désert que retentissaient les éloges décernés à Dante par le neveu de l'astrologue Michel de Nostredame, l'ami de Peiresc, méchant poète, mais historien consciencieux et enthousiaste de sa Provence.[4]) Ainsi, toute tradition pour l'étude et l'appréciation de Dante manquait en France à l'époque des premiers Essais de Voltaire. On avait laissé vieillir l'unique traduction complète, mais pitoyablement délayée de la trilogie dantesque. On ne connaissait plus Marguerite de Navarre, nourrie de fortes lectures du poème sacré, que par son «Heptaméron». Il fallait un esprit toujours en

éveil, curieux de toute nouveauté, pour explorer ce domaine encore vierge de la poésie dantesque, et encore, pour qu'on ne criât point à la témérité et à l'extravagance, il fallait supprimer les éloges, donner libre cours au blâme et à la critique.

Car comment concilier les emportements et les dérèglements du fougueux poète de l'Italie avec le bon goût, le goût impeccable qui régnait en France, avec cette belle littérature dont Boileau avait si bien codifié les principes, cette littérature si élégamment sobre, si grave, si finement et savamment mesurée dans ses élans vers le sublime et dans sa peinture des passions, jamais débordante, ne tolérant aucune rudesse, aucune brusquerie? On ose bien plus, il est vrai, dans le siècle de Voltaire que dans le siècle précédent; on aime à se tourner vers les littératures étrangères, mais on a soin de ne pas trop s'éloigner des vieilles traditions si profondément enracinées dans l'âme et dans l'esprit, qu'il coûtera de s'en défaire même aux romantiques les plus violents de l'époque postérieure. On restait attaché avec ténacité aux règles, ces freins dorés qui guidaient la marche de cette fille du ciel qui s'appelle la poésie. Il fallait que toute force fût contenue. En peinture, on préférait l'Albane à Rembrandt. La tragédie humaine que Voltaire déroule sur la scène, à l'exemple de ses devanciers, se soumet, elle aussi, aux bienséances; elle fuit les hardiesses; elle évite le déchaînement furieux des orages, le choc âpre et rude des passions tumultueuses, et tâche d'émouvoir par le pathétique des discours et les scènes attendrissantes. De la réflexion, de l'esprit, de la prudence, de la mesure partout. Il est convenu d'ailleurs, même si l'on emprunte les idées et les images des penseurs et des poètes étrangers, que tout ce qui est français est dans le meilleur goût du monde; partant, un accommodement, mieux, une adaptation de tout ce qui arrive du dehors à l'usage et aux exigences du public français est indispensable. Vous avez de beaux parcs, des allées splendides, tracées avec grâce et régularité, pour le plaisir des yeux; peut-on leur préférer les forêts sauvages où la lumière perce à grand' peine et où l'on n'avance que trébuchant à chaque pas? La nature n'est belle que soumise aux lois des hommes. Pour la goûter vous allez lui dicter des règles; nue, vous lui prêterez votre habit de convenance; grossière, vous lui imposerez les mœurs d'une société polie et élégante.

Tout estimable que pût être un chef-d'œuvre de l'art du moyen âge, il restait entaché de barbarie. Le poème de Dante gardait quelque chose de difforme et de monstrueux, comme ces statues nichées entre les fenêtres et les ogives des cathédrales gothiques, qui reproduisent la nature sans façon, telle quelle. Inconsciemment on était amené à en admirer quelques traits, à cause d'un je ne sais quoi de naïf et de naturel qui ravissait, mais on se détournait bientôt, avec pitié, de ces êtres grotesques et grimaçants, manquant d'harmonie et de proportion. Diderot comparera Shakespeare au saint Christophe de Notre-Dame, «colosse informe, grossièrement sculpté, mais entre les jambes duquel nous passerions tous».

Rien d'étonnant que Voltaire ait appelé la «Divine Comédie» tour à tour un poème bizarre, d'une divinité cachée, bon pour les chercheurs d'oracles, un salmigondis, mélange et assemblage étrange de christianisme et de paganisme, rempli d'imaginations extravagantes, absurdes, même barbares. On s'étonnerait s'il l'eût jugée autrement. Monti et Leopardi eux-mêmes n'ont-ils pas affecté dans leur jeunesse un certain mépris pour le poète sublime? «Il y eut un temps, avoue l'auteur de la «Bassvilliana», où, égaré par une sorte d'erreur populaire, j'appelais barbare votre Dante et j'en raillais les admirateurs et les esprits dévots». De même Leopardi, si près de Dante dans ses élans lyriques: «Au commencement, ma tête était remplie de maximes modernes; je méprisais Homère, je méprisais Dante et tous les classiques; je ne voulais guère les lire et je me délectais des auteurs que maintenant je déteste».[5]) Il n'était pas dans l'habitude de Voltaire de revenir sur ses jugements, lancés au courant de la plume. A travers les expériences d'une longue vie, ses tendances et ses goûts n'ont pas subi de variations considérables. Tel lui apparut Dante lorsqu'il aborda la première fois le poème sacré, tel, malgré l'amertume, l'ironie et la frivolité des derniers jugements, il dut le considérer peu d'années avant sa mort, lorsqu'il ne gardait qu'un pâle et faible souvenir de l'«énorme ouvrage», comme il l'appelait.

Dans le siècle que Voltaire dominait par son esprit, l'Italie se souciait fort peu de connaître et d'apprécier à sa juste valeur son plus grand poète. Elle fléchissait les genoux devant d'autres idoles. La foule des détracteurs est innombrable. Les Bettinelli pullulent. On compte les noms de ceux qui, comme Bianchini, Salvini, Becelli,

Lorenzini, Lastri, Torelli, Rubbi, Antonio Conti et quelques autres, osent, avant Alfieri et Parini, proclamer tout haut, supérieure à toute poésie, digne rivale d'Homère, la poésie si forte et si passionnée de Dante. C'est miracle si quelqu'un raisonne avec le bon sens de Gravina et met de l'enthousiasme, de la conviction à réfuter les platitudes des littérateurs et des philosophes qui criaient à la grossièreté, à la bizarrerie et au mauvais goût du poème. Dante comptait à Vérone, son premier refuge dans l'exil, des adeptes plus fidèles qu'à Florence. Malheureusement les imitateurs étaient dépourvus de talent, et l'on avait beau jeu à relever les incorrections des vers tourmentés et péniblement calqués des dantisants. La défense fameuse de Gozzi n'est venue qu'après une longue suite de jugements disparates et d'accusations fâcheuses; elle ne devait pas rester, bien entendu, sans réponse. Les tendresses à l'égard de Dante des savants les plus en vue passaient la frontière. On traduisit bientôt en France la «Perfetta Poesia» de Muratori; et Muratori, malgré ses timides louanges, a-t-il montré beaucoup plus de vénération pour Dante que Voltaire lui-même? N'a-t-il-pas reproché lui aussi à la «Comédie» le mélange bizarre du sacré et du profane, l'obscurité si regrettable du langage? D'autres esprits éclairés, les Baretti, les Algarotti, les Cesarotti, n'osent se décider contre le grand poète; ou plutôt ils accusent, ils excusent, ils louent, ils blâment au gré des circonstances et de l'humeur qui les entraîne. Souvent ils se contredisent; souvent encore leur critique subit l'influence des rivalités et des griefs personnels, des froissements d'amour propre et des petites chicanes du jour. Tout enthousiastes qu'ils paraissent de Dante, c'est toujours sans conviction profonde qu'ils parlent et dissertent.

C'est, je crois, trop précipitamment que dans notre omniscience, toute moderne, en fait d'études dantesques, si commode à acquérir, nous appelons puéril et malveillant tout ce que Voltaire a écrit à différentes époques sur Dante et que nous nous oublions au point de condamner d'emblée toute la critique littéraire du philosophe de Ferney. Ses sottises ne paraissaient que trop sensées de son temps et dans son milieu. Quoique moqueur et railleur jusqu'à l'excès, Voltaire n'a jamais fait violence à ses sympathies et à ses goûts. Par amour pour Dante, nous oublions ce que Voltaire a semé d'idées, soulevé de problèmes, stimulé d'intelligences chez ses

contemporains, grâce à la perspicacité et à la promptitude de son esprit. Quand il rencontre le vrai, disait un critique et un penseur de génie qui ne pouvait guère l'aimer, Alexandre Vinet, «nul n'y tombe plus perpendiculairement». Son sourire, sa verve ne sont que nature. Voltaire s'impose à ses adversaires, qui, tout en l'attaquant, le respectent et restent étourdis devant cette pluie d'étincelles, jaillissant d'écrits prodigieusement faciles et variés. «Uomo sempre stupendo» a dû l'appeler Baretti.[6])

Il vaut, je crois, la peine de revenir à Voltaire, d'examiner de près ses jugements sur Dante et la «Divine Comédie», que d'autres, M. E. Bouvy mieux que personne, dans son beau livre sur «Voltaire et l'Italie»,[7]) ont recueillis. Nous y trouverons bien plus que des impressions passagères et le désir irrésistible de la raillerie: le reflet des inclinations littéraires prédominantes chez Voltaire, la voix même de son siècle, guidé, tyrannisé par le soi-disant bon goût.

* * *

La force, la vigueur des images, toutes les hardiesses de l'imagination puissante du poète de la «Divine Comédie» trouvent leur expression vivante dans la langue, qui n'est pas, comme on le voudrait encore de nos jours, un habit extérieur, bien ou mal appliqué au corps de l'art, mais qui est l'âme elle-même du poète et de l'artiste. Cette langue, si condensée, d'une énergie si âpre, violente dans ses explosions, et capable néanmoins d'une tendresse extrême, si pleine de lumière et de mystère, pouvait-elle être comprise par Voltaire, tout imbu qu'il était de lectures italiennes? Louis Racine, le fils du grand tragique, qui lisait Dante presque à la même époque et plus assidûment que Voltaire, trouvait des difficultés insurmontables à la compréhension de la langue archaïque de la «Comédie». «On se trouve arrêté presque à chaque pas dans le Dante», disait-il. Voltaire s'est piqué de comprendre l'italien à merveille. Ses divagations italiennes comptent pour quelque chose dans sa vie si mobile et en effervescence perpétuelle. Le vieillard goûte encore les livres italiens qui l'ont charmé dans sa jeunesse. L'Arioste l'accompagne dans ses voyages, se promène, repose avec lui; il est consulté, cité à tout propos. Pendant un demi-siècle, Voltaire se délecte de lectures italiennes. Il a assez bien compris ses auteurs préférés; sa curiosité toujours en éveil, toujours éprise du nouveau,

lui faisait rechercher toute sorte de volumes, même ceux qu'il trouvera illisibles. Il noue partout des relations; il a pendant nombre d'années un secrétaire italien à son service. Il est, sans contredit, le premier de tous les italianisants français de son siècle. Toute sa vie il est resté en rapports avec des littérateurs et des savants italiens. Il a sollicité les honneurs des Académies en Italie, et il en fut comblé plus qu'il ne s'y attendait. Les louanges, les faveurs, l'encens pleuvent sur sa tête de toutes pares. On vient d'Italie pour le voir et l'admirer dans les solitudes qu'il peuplait à son aise. Lui-même il aurait voulu faire le voyage d'Italie pour charmer et éblouir ses amis et accroître sa gloire.[8])

C'était un jeu assez facile pour Voltaire que d'accoupler des phrases italiennes à l'usage de ses correspondants. Tout paraissait réussir à la souplesse étonnante de son esprit. Les lettres trottaient. Sa correspondance gigantesque, son véritable chef-d'œuvre, est semée d'aimables billets italiens qu'on lisait avidement, sans songer aux légères offenses faites à la grammaire et aux tournures de phrases tout à fait françaises.[9]) Jamais Voltaire n'a épargné ses éloges à cette belle langue d'Italie, plus imagée, plus poétique, se déployant et s'épanouissant avec plus de liberté, croyait-il, que le français. Il enviait à l'Italie cet instrument si docile à la pensée, qu'il ne retrouvait guère dans sa patrie. Et il est fort curieux de voir ce grand homme, qui, sans nulle contrainte, avec la rapidité de l'éclair, traduisait sa pensée dans sa langue souple, lucide et suggestive, vanter sans relâche les avantages réels ou imaginaires de la langue de ses voisins. Il faisait à Cesarotti, qui lui avait offert la traduction de deux de ses tragédies, ce compliment: «Je vois en vous lisant la supériorité que la langue italienne a sur la nôtre; elle dit tout ce qu'elle veut, et la langue française ne dit que ce qu'elle peut.» Trente ans auparavant, plus souvent en proie à la fureur poétique, il avait écrit à Louis Racine: «C'est cette malheureuse contrainte qui fait dire à toute l'Europe que nous n'avons point de poètes, car le langage du théâtre, où les Français ont excellé, n'est point la véritable poésie, et les épîtres de Boileau sont de la raison rimée sans imagination et sans beaucoup d'esprit et de grâce. Quelle profusion d'images chez les Anglais et chez les Italiens! Mais ils sont libres, ils font de leur langue tout ce qu'ils veulent. O liberté, il n'y a point de biens sans toi en aucun sens».[10]) Cette

liberté, si bienfaisante, donnant des ailes et un pouvoir illimité à la langue, Voltaire la vantera encore à Bettinelli;[11]) il n'hésitera point, dans une lettre à Flaminio Scarselli, à proclamer l'italien supérieur au français dans l'expression de la beauté et des triomphes de la poésie.[12]) Avec le roi de Prusse, qui, dans une lettre à Mme du Châtelet, de 1758, appelait de bonne foi l'italien «langue molle et dépourvue de force», ne prenant «un air mâle et de l'énergie que lorsqu'elle était maniée par le Tasse», Voltaire paraît approuver l'opinion que Deodati de' Tovazzi exprimait dans une «Dissertation», parue et lue en France, qui faisait du Tasse une sorte de réformateur du langage: «Il a raison de dire que la langue italienne est pleine de force et de majesté dans le Tasse».

Ne trouvait-il pas cette vigueur et cette force chez Dante? Supposait-il vraiment languissant et mou l'italien des premiers siècles, instrument bientôt usé et vieilli, dont on se débarrassera au sortir d'un âge barbare et inculte?[13]) Il est prudent de ne pas exagérer la valeur de ces appréciations linguistiques hasardées. Incapable de remonter le courant des siècles pour y découvrir l'âme des peuples, Voltaire n'aurait pas davantage pu approfondir ses connaissances en langue italienne. Il resta en cela simple dilettante toute sa vie. Il déchiffrera, ou ne déchiffrera point, les passages les plus difficiles de ses auteurs italiens. Il priera, encore en 1778, son secrétaire Wagnière de joindre aux livres italiens qu'il désirait, «un petit livre ... intitulé il Vocabulario», et, avec ce dictionnaire, la «Grammaire italienne de Buonmattei», «excellent ouvrage», disait-il, «dont j'ai besoin».[14]) On a relevé ses fautes dans l'accentuation des vers italiens. Evidemment le sens de l'harmonie et du rythme, fort difficile à acquérir par un étranger, lui manquait. Songez combien ce lecteur fougueux, qui aimait à tout comprendre sans effort d'imagination, sans jamais lutter avec des difficultés d'interprétation, dut maudire Dante et son poème, lorsqu'il rencontrait ces grands mots obscurs et sibyllins qui l'arrêtaient dans sa lecture. Les traducteurs ne le secouraient guère. Il ne paraît pas avoir connu Grangier, ce que personne ne regrettera. Commentateur lui-même, très prolixe et très arrogant, de Corneille, il décriait d'habitude le labeur des érudits qui étouffaient de notes le texte des poètes.[15]) Perdra-t-on son temps à consulter les Landino, les Vellutello et les Venturi? Dante «a des commen-

tateurs», dira-t-il dans une lettre trop fameuse, «c'est peut-être une raison de plus pour n'être pas compris». Ses essais de traductions du poème dantesque font foi de son manque de compréhension, et ce n'est pas seulement la légèreté dans la reproduction de la pensée et des images de Dante, qu'il travestit plus qu'il ne traduit, qu'on déplore; ce sont ses erreurs d'interprétation, provenant de sa connaissance limitée de la langue. Lamennais est même allé jusqu'à assurer dans l'Introduction de son «Enfer», que Voltaire ne savait l'italien pas plus que le grec, qu'il avait jugé Dante comme Homère, «sans les entendre et sans les connaître».

Entendre, connaître Dante, cela suppose, même chez le plus pénétrant et le plus avisé des critiques, un travail patient de reconstruction, qui répugnait à la nature primesautière du génie de Voltaire et à son genre d'études historiques. Passer de l'âge moderne au moyen âge, c'est passer de la lumière aux ténèbres. Une véritable floraison de l'art n'est possible que hors du chaos, hors de la barbarie. On est embarrassé, en explorant à grand' peine les ténèbres des siècles, d'y retrouver Pétrarque, d'une élégance, d'une fraîcheur toute moderne, divinisé par tout le monde, en France non moins qu'ailleurs. C'est un anachronisme, sans doute. Voltaire, cependant, s'il accordait à Pétrarque, ce «purificateur du langage», de la grâce, de la force et de la douceur, n'avait aucune tendresse pour le poète, soupirant éternellement après Laura, et appelait ses vers des «bagatelles élégamment écrites», des «amusements qu'on devait estimer dans son temps, parce qu'ils étaient très rares».[16]) Si Voltaire juge les hommes des temps passés, c'est le regard fixé sur les hommes de la France contemporaine, sur lui-même surtout, présent partout; ce sont des théories faites sur le beau, «le beau de tous les temps et de tous les lieux»,[17]) qu'il applique à l'étude de l'art et des artistes hors de son pays. Inconsciemment l'auteur de l'«Essai sur les mœurs», si habile à démêler les faits politiques dans leur enchaînement et dans leur suite, prêchant la nécessité de l'étude du milieu social pour la connaissance assurée des mœurs des différents peuples, allait lui-même tirer d'un seul moule toutes les œuvres d'art et de littérature. Il a beau se dire dans ce même «Essai»: «Irai-je refuser le nom de comédies aux pièces de Congreve ou à celles de Calderon, parce qu'elles ne sont plus dans nos mœurs?» En effet, en bon disciple de Boileau, il fera d'inutiles

chicanes sur le titre et la forme extérieure des ouvrages qui ne répondaient guère aux canons esthétiques fixés dans sa tête. Il congédie, sans regret, sa théorie et les principes d'une saine critique, pour suivre sans gêne son naturel. Il n'a pas soin de démêler les traits vraiment individuels des poètes qu'il étudie, et il s'en faut que sa vue si perçante et si nette arrive jusqu'au fond, jusqu'à l'âme. Veut-il donner une idée «assez fidèle» du style de Dante? Il traduit quelques passages du poème immortel, l'habille tout bonnement à la française, aligne en parade ses braves décasyllabes, qui démolissent la structure sévère de la «terzina», et prête à Dante son esprit, sa verve, son ironie.

Brizeux disait fort bien que pour remettre Dante en lumière il fallait «cette faculté compréhensive des autres époques que notre siècle allie si bien à l'audace d'innover». On n'était pas mûr, ni en France, ni ailleurs, au temps de Voltaire, pour comprendre ce qui exigeait un détachement parfait du milieu dans lequel on vivait; et c'est à Herder que revient en grande partie l'honneur de cette critique nouvelle, qui s'attache aux traits individuels des différentes nations, aux diverses époques, qui sonde l'âme poétique, encore vivante sous les ruines des civilisations qui se sont succédé.[18]) On s'égarait, on s'égare encore de nos jours, dans cette comédie dantesque, humaine et divine, qui fourmille d'allusions à des hommes et à des événements intimement liés à la vie agitée et tumultueuse du poète, soupirant partout après la paix et ne la trouvant nulle part. — «Tout y est allusion à des faits ignorés», c'est le premier mot échappé à Voltaire sur la «Comédie» et sa première surprise. Ainsi découragé, Voltaire aura soin de chercher ailleurs sa distraction. Littré trouvera encore le poème «sombre, difficile, hérissé d'allusions aux choses et aux hommes de son temps, tout enchevêtré de théologie». Après tant de tâtonnements, quelques rares intuitions heureuses, les commentaires, les disputes de quelques érudits, vous voyez surgir et se fortifier, à une époque assez récente, l'armée formidable des interprètes de Dante. Pour vous guider dans le labyrinthe, on vous charge les mains de fils conducteurs; vous n'avez qu'à choisir et à marcher. On vous explique tout, à votre aise; et, néanmoins, que de doutes restent encore à resoudre! combien d'allusions cachées, dont le sens intime vous échappe, malgré tout! Des lecteurs et des admirateurs enthousiastes de Dante ne le comprennent qu'à demi;

d'autres restent étourdis de ce culte universel et se disent tout bas que le poème gigantesque n'est vivant que dans ses parties les plus claires et facilement intelligibles; le reste leur paraît pétrifié; on en peut détacher soigneusement des pièces pour embellir les musées.[19])

* * *

Je ne saurais dire à quelle époque le volume de la «Comédie» tomba pour la première fois entre les mains de Voltaire, mais certainement, avant son voyage en Angleterre, Voltaire n'avait pas lu un seul vers de Dante. «Je n'ai lu vos divins poètes», avoue-t-il en s'adressant aux académiciens de la Crusca (Juin 1746), «qu'après avoir fatigué les muses françaises de mes productions». En pleine vigueur de l'âge, mûr d'esprit, la force poétique baissait déjà sensiblement chez lui, alors que le prestige de la raison augmentait. Ce n'est pas de belles images poétiques qu'il se nourrit dans les pays du Nord; ce sont des pensées nouvelles, des germes d'idées, de la philosophie, du bon sens qu'il y puise. Moins qu'en France, Voltaire pouvait apprendre chez les Anglais le culte de Dante. Après Milton, Dante y est rarement lu. On attendra les œuvres spirituelles et vivantes de Voltaire pour parler du mauvais goût, de l'obscurité et de la bizarrerie du poème, fruit d'un âge barbare et inculte.[20]) Voltaire voit pourtant passer sur la scène l'orage des drames de Shakespeare, et il ne cache point son émotion et sa stupeur. Voilà un génie bien étrange, qui ne ménage guère le public, «sans la moindre étincelle de bon goût», n'obéissant à aucune règle, roulant ses pièces sur la scène, semblables aux avalanches qui se précipitent en bas de la montagne; génie barbare, mais entraînant par sa force et sa fécondité. Quelle perfection aurait-il atteint s'il eût pu se modérer dans ses élans, se conformer aux bienséances d'une société polie, délicate dans ses goûts, et écarter les vilains mots qui déparent son langage! Voltaire, tout Français qu'il était, gâté par l'imposante littérature du grand siècle dont il se fera l'historien, élevé à «l'école de ces génies, qui seront les délices et l'instruction des siècles à venir» («Siècle de Louis XIV», chap. XXXII), ne méconnaissait donc pas cette force primitive, l'inspiration fougueuse, instantanée, qui caractérise le génie, le poète véritable, et qu'il trouve chez Shakespeare, comme il la trouvera chez Dante. Seulement il aurait voulu embellir ce naturel, le rendre gracieux et aimable, poli et mesuré, en le soumettant aux lois du bon sens et de la raison toute puissante.

C'est dans une allusion à l'«Hudibras» de Butler, «si difficile à faire connaître aux étrangers», que se cache, dans ses «Lettres sur les Anglais» (Œuvres, XXXVI, 255), un premier jugement sur Dante. «On ne lit plus Dante dans l'Europe», dit Voltaire. On s'en détourne, parce qu'il est hérissé d'allusions à des faits ignorés, de même que Butler. «Il faudrait à tout moment un commentaire». Bien sûr que Voltaire faisait alors comme tout le monde en Europe; il n'essaie pas de déchiffrer les énigmes de la «Divine Comédie», et raisonne par simple ouï-dire. Son «Essai sur la poésie épique»[21]) témoigne de son ignorance parfaite du poème dantesque; vous n'y trouvez (chap. V, «Œuvres» X, 440) que le simple nom de Dante, à côté de celui de Pétrarque. Voltaire reconnaît aux deux poètes italiens le mérite d'avoir écrit en vers, «dans un temps où l'on n'avait pas encore un ouvrage de prose supportable».[22]) La poésie supposerait-elle donc, à son avis, un degré avancé de la prose? La poésie n'est, en effet, qu'un bel édifice, construit sur les fondements solides et inébranlables de la logique.[23]) Dante et Pétrarque ne se hâtaient-ils pas trop de versifier dans un siècle qui balbutiait à peine sa langue?[24])

Revenu en France, Voltaire devient bientôt l'oracle que tout le monde consulte. Il cherche ces petits centres, apparemment isolés, où il puisse déployer librement son activité sans bornes. De là il rayonne triomphalement sur le public, comme un soleil. Il a l'âme, la curiosité et la fougue d'un Faust qui voudrait tout dévoiler et tout comprendre; et c'est la science, c'est aussi la poésie de l'univers, qu'il voudrait mettre dans son cerveau. Tous les sujets, toutes les questions l'intéressent. Il aborde à lui seul le travail de toute une Académie des sciences et des lettres de nos jours. Rien ne l'effraye, rien ne lui coûte de l'effort.

Son amie de cœur à Cirey est sa meilleure compagne d'études. Madame du Châtelet devient la Minerve de France. Elle partage ses goûts, lit avec lui les anciens et les modernes, se familiarise avec Newton, avec Locke, l'Arioste et le Tasse; mobile comme lui, goûtant, dit Voltaire, «les vers, les diamants, le biribi, l'optique, / l'algèbre, les soupers, le latin, les jupons, / l'opéra, les procès, le bal et la physique». «Nous lisons tous les jours de l'Ariosto», écrit-elle le 7 janvier 1736 à Algarotti. Elle dut à cette époque, ou peu après, mêler à la lecture si agréable et rafraîchissante du «Fu-

368454

rioso», celle, bien moins édifiante, de la «Divine Comédie».[25]) Le livre fermé et profondément oublié s'ouvrit enfin; le sphynx, vainement interrogé autrefois, commença à parler. Voltaire accomplissait le miracle de persévérer quelque temps dans l'interprétation du poème, d'en affronter courageusement les difficultés. Il s'efforça d'en comprendre quelques fragments, en les traduisant de son mieux.

Nous lisons dans une lettre, adressée, en 1753, à un professeur d'histoire, lettre qui reparaît en tête des «Annales de l'Empire depuis Charlemagne» («Œuvres», XXXIX, 549): «J'avais traduit plus de vingt passages assez longs du Dante, de Pétrarque et de l'Arioste; et comparant toujours l'esprit d'une nation inventrice et celui des nations imitatrices, je mettais en parallèle plusieurs morceaux de Spenser que j'avais tâché de rendre avec beaucoup d'exactitude. C'est ainsi que je suivais les arts dans leurs carrières». Les «Mélanges historiques» («Fragments sur l'histoire», art. XXVIII) nous renseignent pareillement sur ses essais de traductions: «Quand nous vîmes tous les arts renaître en Europe, par le génie des Toscans, et que nous lûmes leurs ouvrages, nous fûmes aussi enchantés que nous l'étions quand nous lisions les beaux morceaux de Milton, d'Addison, de Dryden et de Pope. Je fis, autant que je le pus, des traductions exactes en vers des meilleurs endroits des poètes des nations savantes. Je tâchai d'en conserver l'esprit».[26]) Ces premiers essais de traductions sont perdus, paraît-il;[27]) et nous ignorons s'ils étaient mieux conçus et vraiment plus «exacts» que les échantillons donnés ensuite. Il est même permis de croire que dans plusieurs des conversations spirituelles et brillantes de Voltaire le sujet tombait sur Dante, comparé, peut-être, à l'Arioste, à Milton, à Spenser ou à d'autres. Le libre échange des idées se fait alors, grâce aux salons, où la femme joue le premier rôle. La femme au dix-huitième siècle est le principe qui gouverne, la raison qui dirige, la voix qui commande. Elle est la cause universelle et fatale, l'origine des événements, la source des choses.[28]) Tout va être parlé avant d'être écrit. «C'est sur les conversations brillantes et enjouées de ces sociétés que se forment les livres du temps», disait Muralt dans ses Lettres sur les Anglais et les Français.[29]) Comme on recherche le suffrage du public, on veut plaire aux femmes, les reines véritables de la poésie française au temps de Voltaire, les juges souverains des lettres et des arts. L'esprit gagne en souplesse

ce qu'il perd en profondeur. On juge hardiment tout ce qu'on ne fait que légèrement effleurer. C'est par le talent de la conversation facile, que ni Montesquieu, ni Rousseau n'ont possédé, que Voltaire captive les esprits, se crée des adeptes et donne des ailes à ses idées. La gravité ennuie. A tout prix on veut être ou paraître spirituel. Le grand précepte c'est de savoir amuser. Mieux vaut le badinage que la pesanteur et la lourdeur traînante de la parole. On joue à se surpasser dans la promptitude de l'expression, dans l'éclat, la verve, l'ironie fine et légère. En cela Voltaire surpassait tout le monde. L'investigation calme, patiente et réfléchie, dans la solitude véritable, n'est pas le fait de ces grands hommes. Abîmés dans le sanctuaire de l'âme, alors que tout bruit mondain cesse autour de vous, vous comprendrez plus facilement qu'au milieu du tracas du monde, de ses enchantements et de ses plaisirs, les mystères de la poésie de Dante, les ravissements profonds, les extases, les secousses intérieures du plus puissant génie du moyen âge.

Quant aux principes esthétiques qu'on appliquait alors pour juger des œuvres d'art, on en était encore aux poétiques du beau temps de la Renaissance. Les législateurs du bon goût et successeurs de Boileau: les Bouhours, les Rapin, les De Bossu, les Dubos,[30]) aristotéliciens convaincus, reconnaissent encore l'autorité incontestable de Castelvetro. On se querelle encore sur la préférence à accorder aux anciens ou aux modernes. De grandes questions occupent les beaux esprits. Il fallait une distinction nette, des limites marquées, infranchissables, aux genres littéraires. Oserait-on mêler dans la comédie ce qui est du domaine exclusif de la tragédie? La poésie lyrique peut-elle se confondre jamais avec la poésie épique? Rien que sur le titre du poème dantesque, combien de disputes, combien d'encre versée! Évidemment, le baptême de la «Divine Comédie» avait été déraisonnable, et par malheur on n'y pouvait remédier. Pour quelques-uns, très délicats, le seul titre, bizarre et faux, suffisait à détourner de la lecture de l'ouvrage. On débitait encore, Voltaire régnant, les vieux arguments allégués contre le titre, usés jusqu'à la corde. Tout imbu des doctrines de Castelvetro, Juvenil de Carlencas hasarde dans un «Essai sur l'histoire des belles lettres, des sciences et des arts», qui eut, si je ne me trompe, deux éditions dans la première moitié du siècle,[31]) quelques platitudes au sujet de la «Comédie» de Dante, dont «l'air mystérieux ... fait qu'on a

bien de la peine à en pénétrer le sens», et disserte, lui aussi, sur le titre: «Avant le Tasse, le Dante intitula son Poème, Comédie, et ce titre a fait naître de grandes disputes parmi les critiques. Enfin, après plusieurs débats, on s'est aperçu que les Écrivains de ce temps-là appelaient Comédies les ouvrages dont le style était médiocre; et le Dante ne croyait pas que son poème fût du style sublime, parce qu'il était écrit en langue vulgaire.» Le titre de «Comédie», disait à son tour l'auteur de l'excellente «Bibliothèque française», l'abbé Goujet,[32]) «ne lui convient qu'en ce que le Poète amène sur la scène un grand nombre de personnes de tout état. C'est en effet une espèce d'histoire des siècles passés, et de celui où vivait l'auteur». La Harpe, tout à fait voltairien dans ses jugements critiques, dira encore: «On appelle Comédie un ouvrage qui n'a rien de commun avec le genre dramatique.» Son maître Voltaire subtilisait à satiété sur les distinctions des genres, folie dont on a peine à se délivrer encore de nos jours, et d'autant plus regrettable qu'elle empêche de comprendre et de goûter sans préjugés la création artistique tout à fait libre et individuelle, indépendante de nos classements extérieurs et arbitraires. Pourvu qu'un chef-d'œuvre réussisse et s'incarne dans sa forme innée, peu importe qu'on le range dans telle ou telle autre catégorie, pour le livrer à nos élucubrations pédantesques. Voltaire a l'air de s'emporter contre ceux qui appelaient le «Roland furieux» un poème épique. Il n'accorde pas le beau nom de tragédie aux farces monstrueuses de Shakespeare, malgré les «belles scènes», les morceaux «si grands et si terribles» qu'on y trouve parsemés. Quant au poème de Dante, Voltaire laisse trop bien entendre que le titre le choquait. Bigarrure de tous les genres, nul titre ne lui paraît convenir, celui de poème épique moins que tout autre. Sa lettre sur le «Dante» que le «Dictionnaire philosophique» accueillit assez tard, nous traduit d'un ton burlesque le commencement de l'«Enfer», pour conclure, sous l'inspiration évidente de Louis Racine, qui dans les Notes à sa traduction de Milton avait dit que le poème dantesque n'était «certainement ni épique, ni héroïque, mais souvent, en sujets très sérieux, fort comique»: «Tout cela est-il dans le style comique? Non. Tout est-il dans le genre héroïque? Non. Dans quel goût est donc ce poème? Dans un goût bizarre».

Abstraction faite de ces futilités sur la dénomination du poème,

c'est à peine si en France, à l'époque des premiers brillants succès de Voltaire, on daigne rappeler, parmi les antiquailles, ce produit bizarre des temps reculés. L'article de Bayle suffisait aux besoins des érudits et des littérateurs. Voltaire, admirateur sincère et passionné de Bayle, qu'il allait détrôner, et qui est pour une bonne part dans sa vocation de critique et de philosophe, dut le lire, et il y eut des malins qui prétendirent que Voltaire n'avait lu, pour ce qui concerne Dante, que le «Dictionnaire» de son prédécesseur.

Le premier volume de la «Bibliothèque italique», publiée à Genève dès 1728, destinée à répandre en France le goût des choses italiennes, ajoutait à la traduction d'un discours de Scipione Maffei sur «l'Histoire et le Génie des meilleurs Poètes italiens» une note, tout à fait élémentaire, sur le «divin» Dante,[33]) «né à Florence, où il occupa les premiers emplois», «chassé avec le parti des Blancs, par celui des Noirs», et suivant dès lors «le parti de l'empereur Henri et des Gibelins». On rappelait parmi ses ouvrages la «Vita Nova» et le «Convivio», «mêlés de prose et de poésie», sans négliger, bien entendu, la «Comédie», «que Grangier, aumônier du Roi de France, traduisit en français et imprima en 1597 en 3 volumes»; poème fort curieux, «commencé en vers latins et fini en vers italiens, cette dernière langue secondant mieux la vivacité de son imagination».[34]) Le but politique de la «Comédie», «était de sapper la puissance des Guelphes. Sa diction emprunte non seulement des Grecs et des Latins, mais même des Hébreux. M. Gravina y trouve les passages les plus sublimes des Prophètes.»[35])

Gravina passait alors en France pour une autorité. La «Ragion poetica» eut un long retentissement. Le «Journal littéraire» l'annonçait en 1717, avec force éloges, et rappelait la critique du poème divin, prodige de la science humaine, riche en «phrases sublimes». On accordait à Dante le savoir de Salomon. «Son but . . . n'est que de plaire aux Savants, inférieur en cela à Homère, qui par le sens caché de ses vers et par le sens extérieur a réuni en sa faveur les suffrages du peuple et des gens éclairés».[36]) Vers le milieu du siècle (1755), la «Raison, ou Esprit de la Poésie» est traduite pour le bonheur des critiques; le «Journal étranger» (août 1755), que l'abbé Prévost dirigeait, raisonne là-dessus et le public entend de nouveau parler de la «comédie immortelle de Dante», écrite dans une langue «vive et sublime».[37]) L'enthousiasme de Gravina

pour Dante indignait Louis Racine, qui trouvait ailleurs, chez Milton et son père, la perfection de la poésie, mais, tout en protestant, il n'a pas manqué d'accepter plus d'une réflexion gravinienne dans les notes érudites qui encadrent ses traductions. Gravina s'impose à Montesquieu, à l'auteur du «Bélisaire» et à bien d'autres encore.[38])

Interrogez encore l'auteur fort savant de la «Bibliothèque française», nourri de l'érudition de Bullart, de Baillet, de Bayle, de Fontanini. Ce ne sont que des banalités qu'on hasarde à propos de Dante, une dizaine d'années avant l'«Essai sur les mœurs» de Voltaire. Dante a fait ses études à Paris, et il a étonné la France, où il fut regardé «comme un des plus beaux génies de son siècle». Son poème (je suppose que Goujet en avait lu quelques fragments chez Grangier) se ressent du mauvais goût de son temps, sans doute. Mais «ne doit-on pas s'étonner . . . que des hommes nés au milieu d'une barbarie presque universelle, ayent pu, guidés par leur seul génie, se frayer la route du beau, et composer des ouvrages que les siècles les plus éclairés ne feront point difficulté de mettre au nombre des chefs d'œuvre?» Pourquoi donc range-t-on ce poème monstrueux parmi les chefs-d'œuvre? C'est ce que le bon abbé n'explique nullement et serait bien embarrassé d'expliquer. Un grand nombre de personnes de tout état paraissent sur la scène, et le poète «dispense à son gré la louange et le blâme, peut-être plus souvent selon ses préventions que selon la vérité». C'est de l'histoire plus que de la poésie. Juge arbitraire de son temps, Dante n'aime pas les Guelfes, aussi: «les met-il presque tous dans l'enfer avec leurs partisans».[39]) Trop souvent il répète les louanges de Virgile; il fait grand cas des poètes provençaux; il fait preuve d'une connaissance des poètes de la Grèce bien étonnante à son époque. L'Écriture Sainte lui est familière, «cependant il s'égare quelquefois lorsqu'il veut faire le Théologien, par exemple lorsqu'il accorde une exemption de souffrances après la mort aux sages du Paganisme, et aux enfants morts sans baptême.»

J'ignore si Voltaire connaissait ces bribes insignifiantes de critique dantesque, cachées dans les écrits de la première moitié du siècle. D'habitude c'était lui qui donnait le mot d'ordre; c'est sur sa parole qu'on forgeait les jugements sur les poètes anciens et modernes. Aussi c'est au «sieur Arouet de Voltaire» et à «ses prétendues lettres philosophiques» que Goujet lui-même aime à renvoyer

lorsqu'il discute, dans le supplément au grand «Dictionnaire» de Moréri, les «idées bizarres et gigantesques» de Shakespeare. Les portes de l'Académie s'ouvrent à Voltaire, en 1746, et le grand homme mêle à son «Discours» de réception un souvenir des lectures de Dante faites à Cirey. L'admirable faculté de Dante de tout exprimer sans entraves et sans gêne l'avait visiblement frappé, et Voltaire rappelle le poète aux Français, qui s'étaient interdit «presque tous les objets que d'autres nations ont osé peindre», appauvrissant leur langage avec trop de scrupules et de convenances. «Il n'est rien que le Dante n'exprimât, à l'exemple des anciens; il accoutuma les Italiens à tout dire».[40])

Une lettre anonyme sur Dante, insérée dans les «Nouvelles littéraires de France et d'Angleterre» du 20 novembre 1752 (Lettre XX), nulle part rappelée, que je sache,[41]) resta vraisemblablement inconnue de Voltaire. C'est un des partisans du grand bon goût qui l'écrit, en réponse, paraît-il, à l'article Dante de «l'Istoria critica della Vita civile», en 19 chapitres,[42]) recueil de lieux communs du Signor Vincenzo Martinelli. Louanges et blâme s'accordent en partie avec ce que Voltaire écrivait lui-même sur le grand poète, qui échappait forcément à sa fine intelligence. On s'incline d'abord devant «cet Auteur célèbre, si peu connu en France, si vanté des Italiens». Le critique affirme ensuite avoir lu les «trois Actes», «d'un bout à l'autre». «Si je ne me flatte point d'avoir tout entendu, je crois être entré au moins dans le dessein du poète, dans ses vues principales, dans l'ordonnance de sa fable, et dans toute sa fiction». Il lui tient compte «de la glace qu'il a rompue». «La barbarie du siècle où il a écrit, l'éclat de la Philosophie de son temps, de la religion, de la langue couvrent une multitude de fautes». Il admire, «avec transport», «certaines pensées, aussi justes que profondes, une quantité d'images fortes, de peintures charmantes, d'expressions de génie, de traits d'une Poésie aussi brillante que pathétique». Il «s'évanouit de plaisir et de douleur, comme le Poète même, au récit de la trop malheureuse Francesca d'Arimino et de la cruelle mort du comte Ugolino et de ses enfants». Mais que de fautes, que de bizarreries, quel mélange étrange dans ce vaste poème, et quel mortel ennui n'engendre-t-elle pas la lecture des deux derniers chants! «Le cadre était grand, commode; il n'y avait aucune sorte de figures qui n'y pût entrer; mais elles y sont entassées avec si peu

de choix, tant de bigarrure, et si peu de variété réelle! L'invention de détail est si bizarre et si pauvre! C'est presque toujours un Damné, un Echaudé, ou un Bienheureux, qui vous conte son histoire, vous prédit quelque aventure passée, ou vous résout obscurément quelques mauvais doute. Imaginez-vous le sixième livre de l'Enéide, allongé en 14000 vers; quinze fois plus de récits, et pas plus d'action; une dégradation d'intérêt et de chaleur qui se fait sentir de partie en partie. D'abord l'Enfer; c'est ce qu'il y a de plus fort et de plus piquant; le Purgatoire, après l'Enfer, ne pouvait être que tiède; mais son Paradis est d'une fadeur, d'une éternité d'ennui». «Essayez de le traduire en françois et de le dédier au Roi de Prusse. Si vous pouviez voir de quels contemplateurs, cafards, et pucelles on vous entrelarde ces élus . . . Mais il faut lui pardonner en faveur de deux honnêtes Payens Riphée et Trajan, qu'il béatifie de son autorité; et les ennemis de Rome pourront lui faire grâce par haine pour quelques Papes, dont il orne les appartements de son Purgatoire et de son Enfer».

* * *

Tout ce que Voltaire s'est plu à remarquer sur Dante, dans une lettre que nous venons d'indiquer, postérieure de quelques années au discours à l'Académie,[43]) a passé, avec quelques légères variations, dans l'«Essai sur les mœurs», qui renferme toute la critique dantesque de Voltaire en raccourci. Voltaire ne fera qu'ajouter plus tard, à différentes reprises, et selon l'humeur du moment, quelques puérilités spirituellement dites. Il accentuera sensiblement, comme pour les tragédies de Shakespeare, le côté défavorable de sa critique, à mesure que l'âge avançait et que les souvenirs du poème s'affaiblissaient.

Il appelle ici la «Divine Comédie» un de «ces monuments de l'esprit humain»[44]) qui «délassent de la longue attention aux malheurs qui ont troublé la terre». Il néglige maintenant le détail sur le poète persan Sadi, dont la lettre au professeur d'histoire faisait, au grand étonnement de quelques Italiens, un contemporain de Dante.[45]) Que le poème de Dante ait pu surgir dans l'enfance des nations modernes, «ces vilains siècles d'ignorance», comme aurait dit le président de Brosses, lorsque le Midi de la France gardait

encore son jargon provençal, cela paraît à Voltaire bien étonnant.[46]) D'un coup le toscan acquiert sa force et sa vigueur. Dante l'illustre par son poème. Plus que l'art, le fond véritable de toute poésie, Voltaire, comme tous ses contemporains qui ont formulé des jugements sur Dante, n'a en vue que la langue et le style. Son regard glisse vite sur la surface des choses. L'unité merveilleuse de la conception dantesque, l'architecture hardie et solennelle des trois royaumes, la puissance des images, la richesse et la profondeur des symboles, tout cela lui échappe. De cette comédie qui développe un sujet de «mauvais goût», se détachent heureusement des fragments que le monde admirera de tout temps, ceux-là mêmes, sans doute, sur lesquels s'exerçait autrefois Voltaire en les habillant à la française. Des «beautés naturelles» brillent dans le poème «bizarre»,[47]) «rempli de morceaux écrits aussi purement que s'ils étaient du temps de l'Arioste et du Tasse». Encore Voltaire rend-il justice à Dante, en regardant son poème comme l'effusion de son âme, l'expression de sa douleur. «On ne doit pas s'étonner, ajoute-t-il, que l'auteur, l'un des principaux de la faction gibeline, persécuté par Boniface VIII et par Charles de Valois, ait dans son poème exhalé sa douleur sur les querelles de l'empire et du sacerdoce». Cette critique, nullement malveillante, et nullement originale non plus, s'achève par un «faible» essai de traduction de deux tercets du «Purgatoire» (XVI) concernant ces dissensions: l'invective de Marco Lombardo aux pontifes usurpateurs du pouvoir temporel, joignant «l'épée à la houlette». De semblables hardiesses, Voltaire en offrait dans ses critiques de Shakespeare et de Milton, sans jamais réussir à rendre la pensée du poète dans toute sa force et son évidence, négligeant les traits les plus expressifs et les plus profonds, délayant à plaisir les vers si condensés de l'original, transformant ce que bon lui plaisait, pour rendre le sens, croyait-il, plus clair et plus intelligible.[48]) Ce n'est plus Dante qui gronde de sa puissante voix de prophète; c'est Voltaire qui sermonne et s'explique en de beaux gestes oratoires.[49]) On se répète, avec Voltaire, ce vers de sa prétendue traduction: «Ce temps n'est plus, et nos cieux ont changé».

Ailleurs, comme couronnement de son article trop célèbre sur Dante, nous retrouverons bien plus qu'une traduction libre, un travestissement parodique de plusieurs vers de l'«Enfer», dans le

style de la «Pucelle», comme disait Rivarol, ou du Dante «habillé en polichinelle», d'une façon «trufaldinesque», comme disait Baretti. Je doute que Voltaire ait connu la traduction de la «Commedia», péniblement achevée par le neveu de Colbert, D'Estouteville, qui circulait manuscrite dans plusieurs transcriptions, avant que l'«Essai sur les mœurs» parût,[50]) et que Montesquieu mentionne, avec un dédain visible, dans une de ses lettres à l'abbé Guasco (1749).[51]) Ce n'était qu'une suite de platitudes et de vulgarités, bien plus répréhensibles que les infidélités de Voltaire elles-mêmes. Plus que personne, Voltaire était persuadé qu'il fallait un rude travail, des forces d'athlète extraordinaires, pour traduire Dante. «Vous changerez trois fois de peau avant de vous tirer des pattes de ce diable-là», dira-t-il à Rivarol, le traducteur de l'«Enfer».[52]) Il préféra, lui, garder sa peau, qui l'enveloppait et le décorait si bien, et ce ne fut que pour s'égayer, par caprice, qu'il se mesura quelquefois avec Dante. On lui pardonne aisément sa légèreté, son passe-temps frivole, lorsqu'on songe à d'autres injures infligées à Dante par des braves gens qui prétendaient le traduire. «Race humaine, ne dis tes Pourquoi, qu'avec prudence», voilà comment le fils du grand Racine osait reproduire le «State contenti, umana gente, al quia» du «Purgatoire» dantesque.[53])

Dans ce même «Essai sur les mœurs» («De Pic de la Mirandole», chap. CIX), nous rencontrons Dante et Pétrarque parmi ceux qui, «nés avec un vrai génie, cultivé par la lecture des bons auteurs romains, avaient échappé aux ténèbres de cette érudition». Une autre fois encore («De Savonarole», chap. CXIII), Voltaire rappelle, parmi les fils les plus illustres de Florence, «le peuple le plus ingénieux de la terre»: «Pétrarque, Dante, Arioste et Machiavel». Le même «Essai» offre une allusion à Dante, visiblement amenée par la «Dissertation upon the Italian Poetry» de Baretti, parue en 1753, qui ne cachait point une vive animosité contre l'auteur de l'«Essai sur la poésie épique», et accordait à Dante le don de la divination, prouvé largement par les vers du 1er chant du «Purgatoire»: «Io mi volsi a man destra, e posi mente / all' altro polo, e vidi quattro stelle / non viste mai fuor che alla prima gente».[54]) Voltaire a rappelé ces quatres étoiles dans ses notes sur les découvertes des Portugais (Chap. CXL): «C'était une singularité bien surprenante», dit-il, «que le fameux Dante eût parlé

plus de cent ans auparavant de ces quatre étoiles»; et il ajoute une traduction, assez fidèle cette fois, de la «terzina» dantesque. Peut-on appeler ces vers une véritable prophétie? Voltaire est bien disposé à le nier, mais son argumentation est faible, non concluante. Il y a des prédictions partout dans les livres; si on les approfondissait, on se convaincrait «que la connaissance de l'avenir n'appartient qu'à Dieu». Et voici comment Voltaire approfondit la prédiction dantesque: «Ce n'est que par un hasard assez bizarre que le pôle austral et ces quatre étoiles se trouvent annoncés dans le Dante. Il ne parlait que dans un sens figuré: son poème n'est qu'une allégorie perpétuelle. Ce pôle chez lui est le paradis terrestre; ces quatre étoiles, qui n'étaient connues que des premiers hommes, sont les quatre vertus cardinales, qui ont disparu avec le temps de l'innocence». C'est ce que tous les commentaires bons ou mauvais lui apprenaient. Cette soi-disant prophétie de Dante revient sous sa plume aussi souvent qu'il discute la prédiction de la découverte d'un nouveau monde, que Sénèque fait dans sa «Médée» («venient annis secula seris»). Elle revient dans l'article sur «Cirus» du «Dictionnaire philosophique» (XXVIII, 287); elle reparaît dans les «Remarques sur Médée» de ses «Commentaires sur Corneille» (Œuvres, XXXV, 36).[55])

Plus on lit Voltaire, plus on pénètre dans l'intimité de son être, plus on est disposé à admirer sa curiosité, vraiment sans bornes, son mouvement perpétuel, facile et rapide, à travers les idées et la vie, moins on devient exigeant pour sa critique, qui ne pouvait être, au fond, comme tout chez lui, qu'une distraction. Descendre jusqu'aux profondeurs véritables de l'homme, saisir le côté caractéristique de l'individu, s'attacher aux grandes pensées, cela suppose un détachement de soi-même, des efforts, auxquels Voltaire n'aurait pu se résigner, une activité développée ailleurs que dans le milieu social qui formait ses goûts, qui dirigeait toute sa vie. Dans sa jeunesse surtout, Voltaire est chéri des Muses. Il est même né poète, et poète il est resté, malgré les ravages causés par le bon sens et la raison lumineuse, toute-puissante. Si ses vers réussissent, c'est qu'il ne fait jamais violence à ses goûts et à son naturel. Gracieux et charmants, alertes et légers, obéissant à la vivacité et à la mobilité de son imagination, dociles instruments de sa verve brillante, ces vers sautillants reproduisent et traduisent ses émotions, sa sen-

sibilité, tout ce qui tour à tour l'émeut. Ce maître sans égal dans le domaine de la poésie fugitive, comment aurait-il pu devenir juge impeccable de la poésie éternelle, comprendre les choses divines, alors que celles de ce monde exerçaient sur lui un attrait continuel, irrésistible? Une poésie terre à terre, gracieusement adaptée à la réalité et intimement liée à la prose, coquetant avec le vulgaire, se passe du langage imagé et métaphorique. Elle trouve ridicule tout ce qui est hors du naturel et de la pratique courante. Louis Racine, disciple de Voltaire lui aussi, lit Dante pour mieux comprendre Milton. Les images dantesques le froissent. Il avoue sa stupeur: «Dante est si peu naturel dans ses métaphores qu'il dit qu'il est vieux parce que «l'arc de ses années commence à se courber». Il appelle notre peau «le fourreau de nos membres»; l'eau, «le miroir de Narcisse»; la vue «le char des regards»; les miracles «des œuvres que la nature n'a point forgées sur son enclume». Pour dire qu'on ne doit point décider promptement, il dit qu'il «faut se mettre du plomb aux pieds pour aller lentement du oui au non». Il dit quand il est effrayé, que «la crainte remplit le lac de son cœur».[56])

On reproche sans cesse à Voltaire l'ignorance des faits littéraires qu'il prétend démêler. Facilement savants, comme nous sommes tous aujourd'hui, nous condamnons avec aigreur les jugements disparates qu'il a osé prononcer sur Shakespeare, Milton, Camões, le Tasse, Rabelais, Corneille, La Fontaine et tant d'autres.[57]) Moi-même je suis en train de noter ses divagations répétées sur Dante. On se souvient que Voltaire, dissertant sur la tragédie ancienne et moderne, avait conclu que les Grecs étaient restés dans l'enfance de l'art, qu'Euripide et Sophocle auraient eu à apprendre de Corneille et de Racine. Pour s'attacher vivement à n'importe quel poète ou artiste, il faut que Voltaire découvre chez lui des qualités prédominantes dans son esprit: la vivacité, la mobilité, la clarté surtout. Son adoration de l'Arioste est aussi sincère que son indifférence pour la grandeur et la sublimité de la poésie de Dante. Absolument incapable d'extases, il avoue cependant à Chamfort s'être extasié devant messer Ludovico. Ses éloges dépassent ceux que le président de Brosses prodiguait à son auteur préféré, ce «peintre insupérable», qui faisait, disait-il, ses «délices perpétuelles», ne pouvant le quitter «depuis qu'il était en état de l'entendre».[58]) Arioste est pour Voltaire le poète par excellence, «le

premier des poètes italiens et peut-être du monde entier», l'«égal d'Homère», «la plus féconde imagination, dont la nature ait jamais fait présent à aucun homme». Le «Roland furieux» est à la fois l'«Iliade», l'«Odyssée» et le «Don Quichotte». La poésie de l'Arioste coule abondante et par jets continuels dans celle de Voltaire. L'imitation du «Roland furieux» est souvent voulue, souvent inconsciente.[59])

Il est des critiques qui croient de bonne foi à une inspiration dantesque dans les ouvrages de Voltaire qui passent pour être des poèmes épiques. C'est une pure illusion. Jamais l'auteur de la «Henriade» et de la «Pucelle» ne s'est plu à tirer des motifs, des détails épisodiques, des comparaisons et des images du poème d'outre-tombe, monstrueux dans le genre, auquel il refusait nettement le titre d'épopée.[60]) Je ne sais comment il aurait pu le faire, la composition entière du poème de la Ligue, et la conception de la «Pucelle», ayant précédé la première et peut-être l'unique lecture de la «Comédie». Voltaire n'a abordé Dante qu'après ses excursions en pays britannique, et la presse livra pour la première fois au public la «Henriade» en 1723. Rien en effet dans cette longue tirade historique rimée, sans unité poétique, sans gravité, sans enthousiasme, rien dans les fictions «toutes puisées dans le système du merveilleux», dans ces allégories raides et froides, rien qui rappelle la manière de Dante et révèle un seul des emprunts semblables à ceux que Voltaire a faits, assez librement, à cet autre barbare qui s'appelle Shakespeare. Vous y trouvez, à profusion, des réminiscences virgiliennes, des souvenirs du Tasse, de l'Arioste, et d'autres poètes moins célèbres, signalés minutieusement par les investigateurs des sources. Dans une lettre dont on ne connaît que des fragments, Jean-Baptiste Rousseau complimentait Voltaire pour la réussite de ce chef-d'œuvre: «Quelque heureux que soit le sujet, il fallait une imagination aussi heureuse que la vôtre pour y trouver, sans le secours des divinités païennes, tout le merveilleux que vous y avez su jeter. Virgile s'est servi des Dieux d'Homère, qu'il a trouvés tout créés, au lieu que vous avez été obligé d'en créer de vous-même sans vous écarter du système de notre religion, la moins susceptible qui ait jamais été de toutes les fictions et de tous les ornements de la poésie.» La «Henriade» excellait «par l'imitation des anciens et surtout de Virgile, que vous faites revivre pour ainsi dire, habillé à votre manière et converti à notre foi».[61])

A cette époque, Dante n'existait point, ni pour l'auteur du lourd poème de la «Religion», ni pour celui de la «Henriade». Et si dans les premiers essais épiques de Voltaire on a remarqué des passages qui offrent une certaine ressemblance avec des vers de Dante, il faudra, bon gré mal gré, attribuer ces prétendus emprunts de Voltaire à des poètes intermédiaires, à l'auteur de la «Jérusalem délivrée» en premier lieu. C'est le cas pour la comparaison du 3e chant de la «Henriade», que la «Pucelle» reprend et varie: «Telle une tendre fleur, qu'un matin voit éclore / Des baisers du zéphyr et des pleurs de l'aurore», et que l'on voudrait faire remonter à l'image de Dante: «Quale i fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi . . .» que Politien et le Tasse s'étaient appropriée. Telle la scène du 7e chant de la «Henriade», où Antoine de Navarre est reconnu par son fils: «tombé aux pieds de son père, / trois fois il tend les bras à cette ombre si chère, / trois fois son père échappe à ses embrassements», et qui, tout en rappelant les vains efforts que Dante fait pour embrasser Casella, remonte à une scène bien connue du poème de Virgile, imitée dans une vision de la «Jérusalem» du Tasse, et devenue familière aux Français par le «Télémaque»: Le jeune prince voudrait embrasser Arcésius; il le voit, il l'entend, il lui parle, il l'embrasse et ne peut le toucher.[69]) Imaginaire de même est l'imitation prétendue de Dante dans les promenades dans l'autre monde, l'enlèvement au ciel et la descente aux enfers du héros de la «Henriade», guidé par saint Louis. C'est un souvenir de Virgile, que les Français – Voltaire en tête – reconnaissent comme modèle unique dans la peinture des royaumes d'outre-tombe. Le bruit infernal, qui glace Dante d'horreur, les gémissements, les pleurs, les cris perçants de douleur, qui retentissent dans l'air sans étoiles, ne résonnent guère à l'oreille de Voltaire, lorsqu'il décrit l'entrée affreuse de son Enfer, «de l'antique chaos abominable image»:

> Quelles clameurs, ô Dieu! quels cris épouvantables!
> Quels torrents de fumée! et quels feux effroyables!
> – – – – – – – – – – – – –
> Quels gouffres enflammés s'entr'ouvrent sous mes pas!

Encore moins réussira-t-on à apercevoir des traces de Dante dans la «Pucelle», ébauchée en 1730, publiée plus d'un quart de siècle après, «ce crime qui dura trente ans», selon le mot de Vinet. L'ironie endiablée, badinant, naïvement en apparence, avec les choses les plus

graves et les plus sacrées, donne ici libre essor à l'imagination; accueille des turpitudes, indignes du pinceau facile et léger que Voltaire empruntait à l'Arioste.[68])

Rien de vivant n'a passé de la «Divine Comédie» dans la partie sérieuse des œuvres de Voltaire, pas plus dans les épopées rimées que dans les drames. Aucun souvenir des lectures du poème n'a été mis à profit. Tout a été effacé par d'autres modèles. Diderot, au moins, qui avait lu l'«Enfer» de Rivarol, tout en faisant de l'esprit sur la trilogie dantesque, «singulier sujet de comédie», où se cachent pourtant «de belles choses», surtout dans l'«Enfer», où Dante «enferme les hérésiarques dans des tombeaux de feu, dont la flamme s'échappe et porte le ravage au loin; les ingrats dans des niches où ils versent des larmes qui se glacent sur leurs visages; et les paresseux dans d'autres niches», disant «de ces derniers que le sang s'échappe de leurs veines, et qu'il est recueilli par des vers dédaigneux», Diderot a retenu une image de Dante des plus frappantes, dont il embellit son «Jacques le fataliste», et que les romantiques répèteront à leur tour. «Je me regarde», dit ici Le Maître, «comme en chrysalide; et j'aime à me persuader que le papillon, ou mon âme, venant un jour à percer sa coque, s'envolera à la justice divine (variante des vers fameux du «Purgatoire»: Non v'accorgete voi, che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola alla giustizia senza schermi?»). L'influence de Dante sur Voltaire est nulle. Dans notre tableau, bien modeste et bien décoloré, de la soi-disant fortune du plus grand poète d'Italie en France, Voltaire ne figure que par des jugements incidents sur la «Commedia», qu'il laisse nonchalamment tomber dans ses ouvrages d'histoire et de critique.

* * *

Personne n'a songé encore à l'influence que la critique hostile et superficielle de Louis Racine sur Dante a pu exercer sur celle de Voltaire. Le fils du grand tragique écrivait les «Réflexions sur la poésie», le «Discours sur le Poème épique», le «Discours sur le Paradis perdu de Milton» et les notes qui suivent la traduction en prose de ce poème (1744 – 1754), immédiatement avant que Voltaire esquissât son article sur le Dante, inséré plus tard dans le «Dictionnaire philosophique», et il n'est guère probable que le patriarche des lettres, se vantant un jour d'avoir introduit Milton et Shakespeare

chez ses compatriotes, ait manqué de lire les divagations érudites du poète, traducteur de la grande épopée anglaise, ce «bon versificateur Racine», dont il avait lui-même élargi l'horizon par ses idées.[64]) Or, Racine, docile élève de Boileau et de Rollin, nous offre dans ses derniers ouvrages, truqués et fardés de notes,[65]) un véritable réquisitoire contre la «Comédie» de Dante, fait avec un emportement, une violence, une fureur sacrée dans les attaques, qui étonnent de son caractère si tendre et si doux.[66]) S'il dit quelque part que la «Comédie» «renferme de grandes beautés», c'est par distraction; il ne se soucie nullement de mettre au jour ces beautés cachées.[67]) Il n'a pu suivre le poète dans ses élans, dans les ascensions de planète en planète, de ciel en ciel, et il avoue, d'un ton moqueur, qu'il l'a bientôt perdu de vue, étant, «sans doute», «in piccioletta barca».[68]) Il l'était en effet. Il a consulté, en littérateur consciencieux, les didactiques d'Italie, et connaît fort bien la «Perfetta Poesia» de Muratori, que Voltaire lisait aussi, interroge Vellutello, Della Casa, Menzini, Gravina, Maffei, Crescimbeni, Fontanini, Quadrio, d'autres encore, lit les «Considerazioni» de Tassoni. Les dithyrambes l'indignent. C'est du patriotisme mal entendu. Où est-elle donc cette «force inépuisable de poésie» qu'on trouvait chez le «Divin Dante»? Milton lui paraît très estimable «d'avoir résisté aux exemples de ces poètes anciens de l'Italie, qui ont reçu dans leur pays tant d'éloges que nous n'avons que trop souvent répétés.» Si Racine revient à Dante c'est, dit-il expressément ailleurs, «parce que je suis irrité contre les éloges pompeux qu'il a reçus, je ne dis pas seulement des anciens Italiens, qui l'ont appelé le divin poète et même le très divin théologien, mais des Italiens modernes, qui doivent être de meilleurs juges». Cette irritation l'aveugle, et le mépris pour Dante perce partout dans sa critique. Toute comparaison faite avec Milton[69]) est en faveur du poète anglais, «le plus sublime depuis Homère», «le seul Poète Épique depuis Homère[70]) qui ait su intéresser à son sujet», supérieur à Dante dans la conception poétique,[71]) dans le choix des images, dans la propriété du langage, dans tout.[72]) Si par malheur il arrive à Milton d'imiter le Dante, «en se jetant dans les questions théologiques et philosophiques», il le fait «avec bien plus de ménagement».

Dans la trilogie sacrée Louis Racine voit partout des «fictions extravagantes». Il n'épargne pas même cette scène pleine de sua-

vité et de tendresse de la rencontre de Dante avec Casella sur la plage de l'île d'expiation, et la trouve «ridicule». Le résumé qu'il en donne n'est qu'une caricature. «Dante, en arrivant, trouve le musicien Casella, et le prie de chanter quelque chanson amoureuse, pour consoler son âme très fatiguée d'avoir fait un pareil voyage avec son corps. Casella chante une chanson galante que Dante avait composée dans sa jeunesse. Quel plaisir pour lui d'entendre chanter ses vers dans le Purgatoire!» Que Dante, l'«Homère» des Italiens, passe pour un poète «divin», cela paraît insupportable à Racine. Loin de s'amuser à des «descriptions de tendresse», comme faisait Pétrarque, Dante frappe les ennemis de sa faction par «une satire continuelle». «Il se livre tout entier à sa vengeance»; il écrit «avec une plume trempée dans le fiel le plus amer».[73]) «La religion qu'il chante ordonne le pardon des injures»; lui, il traîne ses haines, ses passions furieuses même dans le ciel. Ses saints ne se contentent pas de la tristesse que Milton donnait à ses anges; «ils se livrent à une véritable colère»; «leurs discours sont semés de traits satyriques, fort peu charitables». Peuvent-ils convenir au royaume des bienheureux, ces «discours si peu décents» et «d'une colère si emportée»? C'est un bonheur que l'exemple de Dante n'ait pas été contagieux pour le poète du Paradis perdu.[74])

Ame profondément religieuse, élevée à l'école janséniste, Racine ne pouvait pardonner à Dante ses emportements contre les papes et les ministres de l'Eglise. Il considère Boniface comme un malheureux que le poète insulte, et admire Milton qui, n'étant pas attaché à la Cour Romaine «par les liens qui y devaient attacher le Dante», voulut pourtant la ménager dans son poème: «Ceux qu'offensent avec raison les railleries sur la Cour Romaine, ont moins à se plaindre des Poètes Anglais, que des poètes de l'Italie. Qu'ils condamnent surtout Dante!» Quel spectacle que ces simoniaques de l'«Enfer» dantesque, «enfoncés la tête en bas dans des trous ... les pieds ... en l'air, s'agitant continuellement, se tordant comme on tortille des cordes»! Et Racine s'étonne que Vellutello ait pu dédier à un pape le poème qu'il commentait.[75]) Non content de goûter lui-même sa vengeance, ce «poète chrétien», ce «Théologien divin», la fait savourer à d'autres, et voilà comment Racine rabaisse et dénigre l'épisode d'Ugolino, après s'être récrié sur Satan qui «s'occupe tranquillement à manger les trois traîtres»: «Satan n'est

pas le seul qui se nourrisse d'un mets agréable à sa fureur. Un des damnés en trouve un encore plus agréable pour lui dans la cervelle d'un Archevêque, et quoique condamné comme lui à un supplice éternel, goûte, en mangeant éternellement sa tête, le plaisir d'une éternelle vengeance; il semble même que ce ne soit que pour goûter ce plaisir qu'il soit en enfer». Pour un instant, Racine paraît s'émouvoir au récit «si animé» que le comte fait à Dante de ses malheurs. On s'attend à ce qu'il reproduise tels quels les vers de Dante. Il préfère cependant rapporter ceux «encore plus beaux que ceux du Dante» de la traduction latine de l'épisode dantesque, que «le célèbre M^r^ Le Beau» lui offrait, et qu'il mêle à d'autres morceaux, traduits dans sa prose.

Tout le grandiose du poème lui échappe. Il blâme toute hardiesse dans l'art.[76]) «Quelque hardi qu'ait été Michel-Ange dans son bizarre tableau, Dante avant lui l'avait été bien davantage». Qu'est-ce que cette «città dolente», sinon une suite de «fictions burlesques»?[77]) C'est pour «nous amuser» que Dante s'est plu à la décrire. Qu'est-ce que ce Virgile, «Païen et Chrétien tout ensemble»?[78]) Et Béatrice, moralisant «d'une manière fort obscure», «fille d'un Florentin», que le poète avait aimée dans sa jeunesse, et à laquelle on donne «tant crédit dans le Paradis et le Purgatoire»? «Comment excuser le Dante, qui établit comme gardien du Purgatoire Caton d'Utique?» «Que le Dante nous fasse voir des Anges qui n'ont été ni rebelles, ni fidèles, mais tièdes, et qui pour cela sont dans un limbe des Enfers, où l'on ne souffre point; qu'il mette dans ce même limbe tous les poètes et les philosophes de l'antiquité, et même César, quoiqu'un des grands damnés; qu'il mette dans le Paradis Stace et Trajan; il est encore plus excusable que quand il met dans le Purgatoire le héros de ceux qui ont été homicides d'eux-mêmes et qu'il nous fait entendre qu'au jour du jugement, Caton reprendra ce corps dont il a été le meurtrier, et qui deviendra brillant de gloire». Et les commentateurs osent pourtant regarder ce poète «comme un admirable théologien»!

Racine en veut aux invocations extravagantes et «très payennes».[79]) Il en veut au sujet, dépourvu de toute majesté. Il en veut au titre, aux images, aux métaphores, aux paraphrases,[80]) qui dégoûtent. Il en veut encore à la langue, aux violentes élisions, et répète des critiques bien connues: «Non content d'employer des

mots Hébreux, Grecs, Latins et de la basse Latinité, il en fait de bizarres, comme celui de criicch, pour imiter le bruit que fait la glace qui se fend».[81]) Toute expression dantesque («s'emparadisent» p. ex.) qu'on retrouve chez Milton déplaît à ce puriste. La forme métrique de la «Comédie» est aussi condamnée. Le «mauvais goût» de Dante, dit Racine, «paraît par cette forme de vers en rime tierce, qui n'est pas noble pour un grand sujet, et dont il n'est pas l'inventeur. Il l'avait apprise de Brunetto Latini, qui fut le maître de ses études». Admirez-vous la science de Dante? «Elle ne consiste, dit Racine, que dans la dialectique des écoles, les subtilités péripatéticiennes et dans un Platonisme mal entendu». Pour sa théologie, moins sage et moins éclairée que celle de Milton, Dante l'avait prise «dans Pierre Lombard». Si Racine se plaignait de la «subtilité métaphysique» particulière à Pétrarque, et qui rend le poète («ce poète honnête homme») «presque inintelligible», songez s'il dut goûter les subtilités du poème d'outre-tombe, le chaos qui partout y régnait. Ce ne seront pas les commentateurs qui le rendront plus clair et plus agréable, sans doute. «Pourquoi donc perdre son temps à approfondir ses allégories mystiques? Que nous importe de savoir s'il faut entendre la grâce prévenante par sa Lucie, et l'efficiente par cette Béatrice qui quitte la rose dans laquelle elle était dans le Paradis près de la Sainte Vierge, pour aller conduire partout son cher Dante, jadis son amant sur la terre?»[82])

Cette critique dépasse de beaucoup tout ce qu'on peut trouver d'amer et de blâmable dans les jugements de Voltaire sur Dante, et il faut rendre cette justice au philosophe de Ferney, qu'il ne s'est jamais laissé emporter si loin dans sa réprimande et dans sa raillerie, qu'il a apprécié, malgré tout, quelques fragments de cette pauvre «Comédie», méconnue, foulée aux pieds par l'excellent Racine, si placide d'habitude, si irrité et emporté aussitôt que le discours tombait sur Dante. Qu'on veuille encore placer à sa date véritable l'article de Voltaire «Sur le Dante» qui figure dans le «Dictionnaire philosophique», et fut accueilli en 1756 dans les «Mélanges de littérature et de philosophie»,[83]) bien avant que Bettinelli, l'auteur des «Virgiliennes», si offensantes pour la mémoire de Dante, vînt aux Délices rendre visite à Voltaire, et l'on se convaincra que le jésuite italien n'est pour rien dans le ton irrévérencieux que la critique dantesque va prendre chez Voltaire, après l'«Essai sur les

mœurs», et que s'il est quelqu'un qui décida Voltaire à changer de ton, à tourner au ridicule toute critique sérieuse du poème, ce ne put sûrement être nul autre que Louis Racine, si respectueux et contenu envers Voltaire, et qui renvoie si souvent, dans ses notes et ses discours, à l'«Essai sur le Poème épique».[84])

N'était-ce pas d'après Louis Racine que Voltaire disait, dans son «Siècle de Louis XIV» (chap. 34), à propos de Milton, qu'«on le compare à Homère, dont les défauts sont aussi grands; et on le met au-dessus du Dante, dont les imaginations sont encore plus bizarres»?[85])

A part quelques détails historiques secondaires, il n'y a rien dans le fameux article «Sur le Dante» qui n'ait été dit d'avance par le traducteur de Milton; rien encore qui ajoute quelque chose de substantiellement nouveau aux divagations sur Dante antérieures à cette date. D'abord, la raillerie sur la divinité prétendue du poète: «Les Italiens l'appellent divin; mais c'est une divinité cachée.» Nous venons d'entendre Racine, indigné contre cette flatterie insensée dont les Italiens s'étaient rendus coupables. Il y avait cependant en Italie des critiques qui trouvaient ridicule cette divinisation. Muratori écrivait à Apostolo Zelo, en 1710, qu'«Homère et Dante ayant été des hommes et des écrivains, il doutait fort que le titre de divin leur pût convenir».[86]) L'«Année littéraire» annoncera avec stupeur au public, en 1759, la traduction française des «Lettres critiques aux Arcades de Rome», qu'on donnait comme ouvrage d'Algarotti: «De quel cœur les adorateurs du grand poète d'Italie verront-ils, non un étranger, mais un Italien, renverser leurs idoles, . . . traduire ces hommes divinisés au tribunal de la critique, et dévoiler leurs défauts . . . Le premier que Algarotti attaque, celui contre lequel il paraît être le plus animé est le Divin Dante, . . . il blâme son titre de Divine Comédie, . . . il se récrie contre l'obscurité de ce livre, devenu in-folio par les commentaires qu'on a été obligé d'y joindre, il rend justice aux épisodes de François d'Ariméni, du comte Ugolin, et à quelques autres passages de cette nature; ensuite il se déchaîne de nouveau contre ce Poème ridicule et l'examine avec la plus grande rigueur d'un bout à l'autre».[87])

L'obscurité énigmatique de la «Comédie» est aux yeux de Voltaire une tache impardonnable. «Peu de gens entendent ses oracles».[88]) Sa boutade sur les commentateurs lancée, Voltaire ajoute

d'un ton de persiflage: La réputation de Dante «s'affermira toujours, parce qu'on ne le lit guère».[89]) Voltaire lui-même ne lira et ne retiendra du poème que cette vingtaine de passages «qu'on sait par cœur», comme il dit; «cela suffit pour s'épargner la peine d'examiner le reste». Il ne se donnera pas, lui, la peine superflue de corriger les fautes qui fourmillent dans les détails biographiques sur le poète, «né en 1260, à ce que disent ses compatriotes», et non cinq ans plus tard, comme prétend Bayle, «qui écrivait à Rotterdam, currente calamo»; mais qu'importe cela? «La grande affaire est de ne se tromper ni en fait de goût, ni en fait de raisonnements». Fier de son goût et de sa raison infallible, Voltaire s'amuse à faire de l'esprit. Il en fait même sur les malheurs de ce «divin Dante», qui ne fut point «divin de son temps», ni «prophète chez lui», bien qu'il fût prieur, «non pas prieur de moines, mais prieur de Florence». «Pleine d'esprit, de grandeur, de légèreté, d'inconstance et de factions», Florence, au temps de Boniface, est bouleversée à l'arrivée de Charles de Valois; Dante fut «chassé des premiers, et sa maison rasée. On peut juger de là s'il fut le reste de sa vie affectionné à la maison de France et aux papes; on prétend pourtant qu'il alla faire un voyage à Paris, et que pour se désennuyer il se fit théologien, et disputa vigoureusement dans les écoles». D'autres jolis détails sur le «Gran Kan» de Vérone, sur la faction des blancs, qui dérivait son nom de la «Signora Bianca», sentent moins la raillerie; mais Voltaire s'amuse et plaisante à loisir lorsque, dans ses petites phrases tranchantes, il résume le contenu de «ce salmigondis»[90]) qu'on a regardé «comme un beau poème épique». Les trois animaux symboliques que Dante rencontre à l'entrée de l'enfer se réduisent, chez Voltaire, à deux: «le lion et la louve». Rien de plus étrange que Virgile, se présentant au poète égaré, lui dise «qu'il est né Lombard»; «c'est précisément comme si Homère disait qu'il est né Turc».[91]) Suit, dans l'article, une observation insignifiante sur le limbe dantesque et les «demeures très agréables des poètes et des philosophes», des remarques, pareillement superficielles, sur l'enfer véritable: «Le voyageur y reconnaît quelques cardinaux, quelques papes, et beaucoup de Florentins». Un enfer si bien et si convenablement rempli ne pouvait que flatter les goûts de Voltaire. On s'étonne que le philosophe n'ait pas anticipé les découvertes d'Aroux. «Un poème... où l'on met des papes en enfer réveille beaucoup l'attention; et les

commentateurs épuisent toute la sagacité de leur esprit à déterminer au juste qui sont ceux que le Dante a damnés, et à ne pas se tromper dans une matière si grave». «Pour expliquer cet auteur classique», ajoute encore Voltaire, «on a fondé une chaire, une lecture». Ce qui en France aurait paru insupportable ne rencontre pas d'obstacles ailleurs, car «l'inquisition entend raillerie en Italie».

Je ne veux pas décider si la critique sérieuse et malveillante de Louis Racine est plus blessante pour la mémoire de Dante que la critique légèrement moqueuse, enveloppée de rire et de sourire de Voltaire, mais je sais bien que personne ne songea à réfuter les accusations de Racine, cachées dans des notes obscures que le grand public ignorait, et qu'on s'empara de l'article de Voltaire, aussitôt après sa publication, pour approuver, d'une part, l'esprit du critique, et pour défendre, de l'autre, l'honneur du poète vilipendé. Le Napolitain Vincenzo Martinelli, qui lut à Londres les impiétés de Voltaire, et qui lança contre le profanateur hardi deux de ses «Lettres familières», annoncées au public de France dans deux longs articles des «Mémoires de Trévoux»,[92]) fut, avec Baretti, parmi les défenseurs les plus acharnés de Dante; et l'on sait que Voltaire revint, quelques années plus tard, aux insolences de ce «pauvre homme nommé Martinelli», ne le ménageant guère, et jetant à pleines mains le ridicule sur lui dans un de ses pamphlets.

Du naufrage général que paraissait subir la «Divine Comédie», Voltaire était assez généreux pour sauver au moins quelques parties. Il lui restait, à cette époque, un souvenir de ses lectures. On se débarrasse difficilement des premières impressions, enracinées dans l'âme. Les «morceaux» du poème que Voltaire loue dans l'«Essai sur les mœurs», il n'hésitera point à les louer dans l'article qu'il oppose à celui de Bayle. Au milieu des bizarreries et des absurdités, il y a des vers superbes qui frappent et qu'on n'oublie guère, «des vers si heureux et si naïfs qu'ils n'ont point vieilli depuis quatre cents ans, et qui ne vieilliront jamais». Plus tard, Voltaire, écrivant à l'auteur des «Virgiliennes», célèbrera encore chez Dante «une cinquantaine de vers supérieurs à son siècle». Parmi ces vers il ne comprenait certainement point l'épisode de Guido de Montefeltro, puisque, dans son article, il le choisit comme échantillon des «plaisanteries» dantesques, et exerce sa verve, son talent prodigieusement facile, à donner une tournure burlesque aux choses les plus sé-

rieuses, à le paraphraser et parodier dans une «petite traduction», qu'il appelle «très libre». Cette méchanceté voltairienne[93]) est si connue que j'aurais tort d'y insister. La honte qui retombait sur le chef de l'Église, instigateur odieux et abominable de la fraude de Guido, rendait cette scène particulièrement piquante pour Voltaire, et faisait jaillir de son cœur l'ironie, le dédain du sacré. De «Guido cordigliero» Voltaire fait un «Guidon poltron», enrôlé sous saint François d'Assise. Au souvenir du crime du «gran prete», en proie à la «superba febbre» qui rendit le malheureux à ses premiers péchés, Guido éclate et lance le grand mot «principe de' nuovi farisei», que Voltaire ne saisit point, content d'appeler Boniface le «bon saint-père»; mais il insiste sur les vertus de la robe que Guido revêt. «Conseille-moi», fait il dire au pape, «cherche sous ton capuce / Quelque beau tour, quelque gentille astuce». C'est détruire impitoyablement la concision et la fierté du vers dantesque. «Monsieur d'Assise», le «bon saint François», le «bonhomme d'Assise», s'oppose en vain à Belzébuth, «grand diable d'enfer», qui lui abandonne la bonne âme du conseiller du Saint-Père. Celui-ci, dans la paraphrase de Voltaire, a l'air de se révolter: «Je lui criai; monsieur de Lucifer, / Je suis un saint, voyez ma robe grise; / Je fus absous par le chef de l'Église.» Mais Lucifer, ayant appris sa logique en Italie, le traite sans façon: «grâce à l'Italie, / Le diable sait de la théologie.» On s'étonne que Voltaire ne rende pas à sa manière le geste furieux de Minos, tordant sa queue huit fois sur le dos, pour indiquer le cercle destiné au pécheur, et qu'il achève en farce ce qu'il avait commencé en comédie. Le diable empoigne sa victime; «d'un bras roide et ferme / Il appliqua sur mon triste épiderme / Vingt coups de fouet, dont bien fort il me cuit; / Que Dieu le rende à Boniface huit».

Le poème ainsi traduit, disait Chabanon, l'auteur d'une «Vie de Dante» bien connue, voltairienne dans le fond, «aurait plus de lecteurs, qu'il n'en trouve aujourd'hui».[94]) Qu'on s'en soit scandalisé en Italie, qu'on ait crié à la profanation, que Baretti ait accusé Voltaire de répéter un morceau de Dante «à peu près comme nos Arlequins répètent en bergamasque les paroles des seigneurs» de nos comédies, cela n'est que trop compréhensible. Voltaire a-t-il voulu se permettre un simple jeu d'esprit, se demandait encore Terrasson, un des traducteurs de l'«Enfer» du siècle passé (Paris,

1811, p. 288)? «A-t-il pris le naturel de Dante pour de la trivialité, et donné à son langage sublime et naïf une interprétation ironique?»

Une poignée de perles était jetée au milieu du chaos ténébreux de la «Comédie» de Dante, des vers immortels, «deux ou trois morceaux de poésie énergiques», contrastant avec le reste de l'ouvrage, «de la plus ennuyeuse monotonie», comme dira La Harpe, inspiré par son maître Voltaire, des morceaux que l'on pourrait aisément détacher de la grande masse inerte,[95]) et c'est miracle qu'on n'ait pas songé en France, dans le siècle de Voltaire, à un choix des vers «heureux et naïfs» des épisodes dantesques les plus brillants et les plus connus, tel qu'Antony Deschamps le conçut en plein épanouissement du romantisme.[96]) L'auteur allemand d'un excellent article: «Ueber das dreyfache Gedicht des Dante», paru en 1763 dans les «Freymütige Nachrichten», qu'on a voulu identifier avec Bodmer,[97]) apologie intelligente, vraiment admirable, aussi précieuse, à mon avis, que la «Défense» célèbre de Gozzi, fait allusion au projet de démembrement de la «Divine Comédie», conseillé par Bettinelli,[98]) pour conclure: «L'idée d'épurer la «Comédie» et d'en extraire les plus beaux morceaux, pour en faire un ouvrage à part de trois ou quatre chants, ne pourrait donner qu'un squelette, semblable à l'«Iliade» fauchée par Lamotte, ou au «Paradis perdu» coupé par les ciseaux de Mme Du Bocage». Ce même critique, si courageux et si judicieux, sauve encore Dante des griffes des pédants littéraires qui jugeaient la «Comédie» les yeux incessamment fixés sur leur temps, et l'appelaient obscure, irritante, fastidieuse par son étalage d'érudition. «Si tel peut leur paraître Dante, le temps viendra où on reprochera aux poètes de notre âge d'être trop artificiels, trop légers, trop vides.»[99])

La France n'était pas plus avancée alors que l'Allemagne dans l'entendement de la Comédie divine. Elle n'avait aucun poète qui, comme Klopstock, désirât ardemment lire «ce grand poète Dante».[100]) On continua, et pour bien du temps encore, à invectiver ce poème énigmatique, extravagant, monstrueux, que La Harpe, mal inspiré par Voltaire, flétrira en l'appelant «une longue amplification de Rhétorique, digne d'un moine déclamateur du 13e siècle». On condamnait crûment et grossièrement, avec les discussions théologiques, tout le côté mystique du pélerinage dantesque, qui offrira les plus grands attraits aux romantiques allemands, et qu'Ozanam tâchera d'appro-

fondir avec un recueillement sacré.[101]) Possesseurs de tous les secrets du bon goût et des lois infaillibles de la beauté, les critiques jugent, en nouveaux Minos,[102]) avec dédain et mépris du moyen âge barbare, inculte, qui a été le berceau de Dante.[103]) A peine si dans ce siècle de ténèbres Dante réussit à jeter quelques rayons de lumière. L'«Histoire littéraire des Troubadours» de Millot venait de paraître (1774), qu'un collaborateur du «Journal historique et littéraire» (Mars 1775) appelait encore les poètes de Provence des poètes «qui se tuèrent à faire en prose des vers horribles . . . lorsque la barbarie régnait dans toute l'Europe autant que dans leurs compositions».[104])

Semblable aux cathédrales anciennes, demeures des ténèbres, le poème d'outre-tombe présentait une architecture bien morne. Les abîmes infernaux, les cercles de la montagne d'expiation, les voûtes superposées des cieux, tout est conçu sur un plan gothique, dans des proportions gigantesques, hardiment sans doute, mais froidement. On se sentait de la glace au cœur, en contemplant ces monuments cyclopéens d'un âge barbare. Avec quel dédain Martin Sherlock parle des «productions gothiques» de Dante![105]) Il faut de la gaîté,[106]) de la lumière, de la distraction, du plaisir, pour supporter la vie. L'horreur du gothique est instinctive.[107]) Voltaire l'avait, Montesquieu aussi;[108]) Chateaubriand, tout romantique qu'il était, épris des forêts et du sauvage, la partagera encore. L'esprit humain avait fait des progrès, et Condorcet, qui esquissera un «Tableau historique» de ces «Progrès», où il loue en passant Dante, «noble, précis, énergique», aurait mutilé sans scrupule les églises gothiques, sous prétexte de les débarrasser des figures lourdes et sèches dont elles étaient encore malheureusement ornées.[109])

On continua à mépriser cette langue archaïque, hybride, du poème,[110]) digne fille d'un âge barbare, ramassant ses mots dans tous les égouts. On est poli;[111]) on n'aime pas «le jargon de bohémien».[112]) Toute aspérité, toute dureté de style froisse mortellement. On se bouche les oreilles lorsqu'un grossier cocher crache ses gros mots. Que l'Italie cache bien son Dante, qu'elle lui fasse sa niche dans un musée d'anciennes reliques, et qu'elle livre en abondance ses ariettes d'opéra, ses versiculets si harmonieux et suaves. L'engoûment est pour Metastasio, «le seul poète du

cœur, le seul génie fait pour émouvoir par le charme de l'harmonie poétique et musicale», comme disait Rousseau.[113])

Quelques années après avoir bâclé son article sur le Dante, Voltaire écrira des compliments à l'auteur des «Virgiliennes». Il raillera ensuite un malheureux innocent, le «polisson» Marrini, qui venait «de faire imprimer le Dante à Paris», et qui, naturellement, vantait sa marchandise. «Ce pauvre homme a beau dire, le Dante pourra entrer dans les bibliothèques des curieux,[114]) mais il ne sera jamais lu.[115]) On me vole toujours un tome de l'Arioste, on ne m'a jamais volé un Dante». Le monarque intellectuel de la France, qui savait donner des ailes si légères à ses écrits, disait tout haut ce que tout le monde pensait. Sa curiosité satisfaite, une fois fermé le volume de Dante, à je ne sais quel chant de l'«Enfer», il ne l'ouvrira plus. De même, le président de Brosses, après avoir lu avec effort et abnégation quelques vers de Dante, ce «rare génie», «plein de gravité, d'énergie et d'images fortes», et lutté pour se frayer un chemin à travers les allégories, pour entendre ce «sublime dur», «enveloppé dans un langage obscur», jettera le volume. «Je n'en lis guère», dira-t-il, «car il me rend l'âme toute sombre». Les images fortes ne sont que des images «profondément tristes».

Du «Paradis» de Dante, aucune de ces lumières divines qui enveloppaient l'esprit des bienheureux et qui éblouissaient le sublime visionnaire ne rayonnait jusqu'en bas. Sans transports, sans imagination et sans mysticisme, le poète de la «Henriade» décrira la demeure de Dieu dans les sphères suprêmes:

> Par delà tous les cœurs et loin dans cet espace
> Où la matière nage, et que Dieu seul embrasse,
> Sont des soleils sans nombre et des mondes sans fin;
> Dans cet abîme immense, il leur ouvre un chemin,
> Par delà tous ces cieux le Dieu des cieux réside.

«Chiamavi il cielo, e intorno vi si gira / mostrandovi le sue bellezze eterne». Ce ciel, trop éloigné de l'«aiuola» terrestre, le royaume de l'extase, de la contemplation, de la lumière intellectuelle, pleine d'amour, cette ascension progressive, d'étoile en étoile, jusqu'à la révélation de Dieu, n'excerce aucun attrait. Le «Paradis» de Dante est impénétrable.[116]) Saint Pierre en pouvait garder les clefs. A quoi bon l'ouvrir? Dante n'est resté que le poète de l'«Enfer», de ce triste et lugubre «Enfer» qui effrayait même Gœthe. On se

figure le Florentin, le visage pâle, triste, le front amaigri, assombri par les ténèbres de cet asile de douleur, qu'il avait sans doute visité avant de le décrire. Les romantiques n'ont fait que retenir et assombrir ces traits âpres et rudes du «vieux gibelin au profil morose», à l'âme «immortellement triste», exhalant ses douleurs dans une épopée «sombre et sublime» (Charles Nodier); et l'auteur du beau livre «Dante et la philosophie catholique du XIIIe siècle» se plaindra de ce que le «chantre des douleurs résignées du «Purgatoire», «celui qui raconta les triomphantes visions du Paradis», n'apparaisse que «comme une figure sinistre, comme un épouvantail de plus dans ces ténèbres fabuleuses du XIIIe siècle, déjà peuplées de tant de fantômes».

Notes.

(Première conférence.)

1) „Un écrivain satirique a observé que nous autres Français nous voulons tout comprendre de prime-abord, et que ce que nous ne saurions saisir de cette façon cavalière, nous le déclarons, sans plus, indigne d'être compris". Daniel Stern (comtesse d'Agoult), Dante et Goethe. Dialogues. Paris, 1866. p. 14.

2) „Pascal a très grande raison de dire que ce qui distingue l'homme des animaux, c'est qu'il recherche l'approbation de ses semblables, et c'est cette passion qui est la mère des talents et des vertus". Voltaire, Œuvres (édit. Beuchot), XXXVII, 75.

3) C'est aux premières Remarques sur les Pensées de Pascal (1728) que je fais allusion.

4) G. Chabaneau, le savant auteur des Biogr. d. Troub., prépare une étude sur lui.

5) Leopardi, Epistol. I, 56; Barbi, Bullett. d. soc. dant. IX, 17. Qu'on se souvienne de la boutade de Manzoni dans le Trionfo della libertà, d'après laquelle Monti aurait surpassé Dante: „Tu il gran cantor di Beatrice aggiungi, / E l'avanzi talor". Voir P. Bellezza, Quale stima il Manzoni facesse di Dante, (Giorn. stor. d. letter. ital. XXXIX, 349 ss.). – M. Aronne Torre annonce une étude Sul culto dell'Alighieri nel Settecento, plus sérieuse, sans doute, que l'essai de G. Zacchetti, La fama di Dante in Italia nel secolo XVIII. Roma, 1900.

6) Frusta (VIII): „Io trasecolo quando mi reco dinanzi que' tanti e tanti volumi scritti da Voltaire con tanto impetuosa e maestrevol penna, vuoi in ogni genere di poesia, o vuoi in ogni genere di prosa, pregni d'innumerabili pensieri, sempre espressi con una maravigliosa ed assolutissima padronanza di parole e di frasi tutte proprie ed elegantissime, tre volte superlativamente". – On ne s'étonne point qu'on ait vu en Voltaire, même en Italie, un grand maître de vertu et de morale. Voir le Ragionamento sopra il Maometto traduit par Cesarotti. Bull. soc. dant. VI, 298. L'éditeur de l'Anti-Machiavel, disait de Voltaire dans la Préface (Amsterdam 1741. 4e éd.): „L'illustre auteur de cette réfutation est une de ces grandes âmes que le ciel forme rarement pour ramener le genre humain à la vertu par leurs préceptes et par leurs exemples". – Tanucci écrivait cependant à l'abbé Galiani dans une lettre, récemment publiée dans La Critica de B. Croce, I, 397: „Voltaire? Oh non avesse stampato! Allora potrebbe sospettarsi in lui qualche merito. Non lingue, non scienza, non antichi sono a lui noti, e senza rossore ha sempre dalla penna qualche sproposito, o è in pericolo prossimo di dirlo. Il di lui merito non è altro che la sfacciataggine di parlar di tutto contro la coscienza, cioè sapendo di non poterne fondatamente parlare; questo è quanto alle scienza. Poi viene la poesia senza immagini, cioè senza poesia; istoria senza esattezza; stile nel quale, non essendo mai la sublimità, sono spesso punte alle quali si sacrifica la verità e il sillogismo".

7) On a critiqué ce livre en Italie trop sévèrement, peut-être, dans le Giorn. stor. d. letter. ital., dans la Rass. bibl. d. letter. ital. et dans le Bullett. d. soc. dant.

8) „Io volevo fare il viaggio di Bologna, e dire un giorno a i miei cittadini: ho veduto la signora Bassi, ma privato di quest' onore, mi sia lecito almeno di mettere ai suoi piedi questo filosofico omaggio" etc. (Lettre à Laura Bassi, de Paris le 23 novembre 1744). Voir E. Masi, L. Bassi ed il Voltaire, dans La Rass. Settiman. 19 mai 1878, p. 373. – „Il n'est plus question de mon voyage d'Italie; je vous ai sacrifié sans remords le Saint-Père et la ville souterraine", Corresp., éd. Beuchot, V, 493; VI, 112: „il est vrai que mon extrême curiosité, que je n'ai jamais satisfaite sur l'Italie", etc. Voir encore sa lettre à Medini, un des traducteurs italiens de la Henriade, Œuvres LXIII, 13; et Fiammazzo, Il Voltaire e l'abate Giovanni Marenzi primo traduttore italiano della Henriade, Bergamo, 1894.

9) On pourra consulter encore sur la correspondance italienne de Voltaire, les Saggi critici biografici de F. Tribolati. (Pisa, 1891). L'essai est de 1875. D'autres lettres italiennes de Voltaire ont paru depuis. Voir Rass. bibl. d. letter. ital., V, 165.

10) Lettres inédites de Voltaire à Louis Racine, publ. p. Ph. Tamizey de Larroque. Paris, 1893, p. 27; p. 25: „n'ayant pas dans notre langue pauvre et contrainte les mêmes avantages que les Italiens et les Anglais, nous ne pouvons prendre les mêmes libertés ... Nous sommes des esclaves qui voulons danser avec nos chaînes" (image qui revient souvent chez Voltaire). „C'est cette malheureuse contrainte qui fait dire à toute l'Europe que nous n'avons point de poètes".

11) Il n'accordera alors à l'Italie qu'une „mezza libertà". „Gl' Inglesi l'han tutta. Là bisogna legger gli autori per imparare, perchè là dicesi quel che si pensa, e là solo ho imparato". Rass. bibl. d. letter. ital., VI, 299.

12) Rass., VI, 294. Dans les Pensieri di bella letter., VI, 76, Leopardi rappelle comment Voltaire se plaignait au prince royal de Prusse de ce qu'il n'aurait jamais pu réussir à rendre convenablement l'expression d'Horace dans l'ode traduite: Rectius vives Licini: „Ces expressions sont bien plus nobles en français; elles ne peignent pas comme le latin, et c'est là le grand malheur de notre langue qui n'est pas assez accoutumée aux détails". (Corresp., IV, 75, 6 avril 1740). Qu'on lise encore le Discours sur la Tragédie (A M. Bolingbroke) „Ce qui m'effraya le plus en rentrant dans cette carrière, ce fut la sévérité de notre poésie et l'esclavage de la rime. ... Un poète anglais ... est un homme libre qui asservit sa langue à son génie; le Français est un esclave de la rime". Il écrit de même à Deodati de' Tovazzi, le 24 Janvier 1761 (Corresp., IX, 273): „Vous possédez un des avantages bien plus réels, celui des inversions, celui de faire plus facilement cent bons vers en italien, que nous n'en pouvons faire dix en français. ... Vous dansez en liberté et nous dansons avec nos chaînes". Enfin, dans une lettre au comte de Medini, le félicitant d'avoir „éternisé en vers italiens un poème français (la Henriade) qui n'est fondé que sur la raison" (9 décembre 1774, Corresp., XIX, 129): „Je voudrais que ma langue française pût avoir cette flexibilité et cette fécondité ... Il vous est permis de raccourcir ou d'alonger les mots selon le besoin ... les inversions sont chez vous d'un grand usage. ... Votre poésie est une danse libre dans laquelle toutes les attitudes sont agréables, et nous dansons avec des fers aux pieds et aux mains".

13) On connaît le mépris de Voltaire pour le français des siècles barbares et plébéiens que Rabelais a défendu vaillamment contre les attaques des pédants (Gargantua, Liv. V): „Par arguments non impertinens, et raisons non refusables, je prouverai en barbe de je ne sçay quels centonifiques botteleurs de matières cent et cent fois grabelées, rappetasseurs de vieilles ferrailles latines, revendeurs de vieux mots latins moisis et incertains, que nostre langue vulgaire n'est tant vile, tant inepte, tant indigente et à mespriser qu'ils l'estiment".

14) R. Bonnefon, Une correspondance inédite de Grimm avec Wagnière. Rev. d'hist. litt. de la Fr., III, 488. Une édition de l'ouvrage de Buonmattei: Della lingua toscana. Aggiunte di regole e osservazioni intorno alla lingua toscana, avait paru à Verona en 1744.

15) On se souvient de la „nuée de commentateurs" que Voltaire rencontre dans le Temple du Goût (Œuvres, XII, 327), „qui restituaient des passages, et qui compilaient de gros volumes à propos d'un mot qu'ils n'entendaient pas".

16) Voir E. Bouvy, Voltaire et l'Italie, p. 48. La comédie que Voltaire a jouée à l'abbé de Sades, auteur des Mémoires sur la vie de François Pétrarque, dont il sera question dans ma seconde conférence, est des plus instructives et amusantes.

17) Voltaire avait lu Rollin, sans doute, qui, dans son Traité des études (édit. de Paris, 1872, I, 262), après avoir exposé les règles pour la composition d'un poème épique parfait, s'écriait: „Voilà les beautés de tous les temps et de toutes les religions".

18) „Unsere Kunstrichter sollten sich eine geschickte Hand erwerben, den Schleyer, den die Verschiedenheit des dantischen und unseres Weltalters über seine Poesie gezogen hat, wegzuziehen". Voilà l'avis d'un critique allemand du poème de Dante (qu'on a voulu, peut-être à tort, identifier avec Bodmer), dans les Freymütige Nachrichten de 1763. Voir Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag. Zürich, 1900, p. 285.

[20]) Je me souviens d'un article très prétentieux de R. M. Meyer, dans la Deutsche Rundschau, Août 1900: Die Weltliteratur und die Gegenwart, qui disait à propos de Dante p. 284: „Es ist uns zu viel Geographie in Dante. Ihm fehlt zu sehr, was Parcival und Saladin und Faust besitzen: die erschütternde Fähigkeit „mit Lust zur Wahrheit jämmerlich zu irren". Das Riesenwerk bleibt uns ein staunenswerthes Petrefact, aber lebendig ist uns darin nur die gewaltige Figur des Dichters und dann noch ein paar menschlich irrende Gestalten, Paolo und Francesca im Liebeswahnsinn, Ugolino in der Tollheit des Hasses, und am Schluß vielleicht Franciscus in seiner göttlichen Verzückung". (!)

[21]) C'est ce qui ne ressort point de l'étude superficielle de O. Kuhns, Dante and the english poets from Chaucer to Tennyson. New York, 1904, (chap. V, pp. 105–116), que M. Paget Toynbee est en train de refaire. L'Année littéraire (1776, IV, 329) donnant un compte-rendu d'un Choix des Lettres de Milord Chesterfield à son fils, disait fort bien du Lord Anglais: „Il méprisoit le Dante, parce qu'il n'avait jamais pu l'entendre".

[22]) Plus heureux que moi, M. E. Teza a pu avoir quelques extraits de l'édition anglaise de l'Essai, que le British Museum conserve: An / Essai / upon the civil wars of France / Extracted from curious manuscripts. And also upon the / epick poetry / of the / European Nations / from Homer down to Milton // By Mr de Voltaire. London 1727. Voir Giudizi del Baretti e del Voltaire sopra alcuni versi dei Lusiadas, dans les Mélanges bibliographiques de A. de Portugal de Faria, Portugal e Italia, Leorne, 1900, pp. 211 et ss. „Nel Saggio, quale lo leggiamo adesso", observe M. Teza, „il critico racconcia i suoi giudizi e dà e toglie ai pensieri od alle parole. Dei paragoni coi poeti inglesi non c'è più ombra". Je crois cependant que Vincenzo Martinelli confondait la critique de Voltaire dans l'Essai, avec celle de l'article sur le Dante, postérieure d'une trentaine d'années, lorsqu'il ajoutait cette note à son Istoria critica della vita civile (Napoli, 1764, I, 162, citée dans le Bull. d. soc. dant., VII, 291): „Monsieur Voltaire nel suo Trattato sopra il Poema Epico, stampato in Londra in lingua inglese, parla con sommo disprezzo di questo Poema di Dante, e ne traduce un passo burlescamente; ma l'autore di questa Istoria, in due sue lettere al co. di Oxford pettina ferraemente il giudizio temerario di Monsieur Voltaire su questo autore, e dimostra la sua ignoranza fino del titolo del Poema di Dante; avendo preso quella sua Comedia come implicante soggetto di buffoneria".

[23]) Il répétera cela dans la lettre à Mr.** Professeur en histoire (Œuvres, XXXIX, 549): „Les vers de Dante faisaient déjà la gloire de l'Italie, quand il n'y avait aucun bon auteur prosaïque chez nos nations modernes".

[24]) „Je n'estime la poésie qu'autant qu'elle est l'ornement de la raison". Lettre à Desforges-Maillard, 1735 (Corresp., II, 37).

[25]) On s'étonne que P. Rolli dans l'Examen de l'Essai de M. de Voltaire sur la Poésie épique (traduit de l'Anglais par M L. A., Paris, 1729) n'ait pas pris à partie Voltaire pour son oubli complet du poème de Dante. L'Examen cite quelquefois Dante, mais en passant, pp. 56; 58; 59. Son traducteur, l'abbé Antonini, fit paraître à Paris, chez Prault, en 1744, une Raccolta di rime italiane (T. I), destinée à populariser les sonnets italiens en France. Dante n'est point parmi les élus.

[26]) Elle écrit à Algarotti, le 20 mai 1736: „J'apprends l'italien, non seulement pour l'entendre, mais peut-être pour le traduire un jour". Voir Lettres de la M. du Châtelet, p. E. Asse, p. 90, où des phrases italiennes s'y mêlent assez souvent. On ne trouve cependant nulle part attesté que la marquise ait lu Dante avec Voltaire. M. de Graffigny, Vie privée de Voltaire et de M. du Châtelet, ou six mois de séjour à Cirey, Paris, 1820, note (p. 86): „Horace et Virgile ne lui étaient pas moins familiers que Milton, le Tasse et l'Arioste". G. Desnoiresterres, Voltaire à Cirey (Vol. IIe de l'ouvrage Voltaire et la société française au XVIIIe siècle, Paris, 1871) ne parle point des lectures dantesques faites à Cirey.

[27]) De même encore, dans une lettre à Formey, le rédacteur de la „Bibliothèque impartiale" (Potsdam, le 5 juin 1752. Corresp., VI, 105): „j'avais traduit en vers avec soin de grands passages du poète persan Sady, du Dante, de Pétrarque, et j'avais fait beaucoup de recherches assez curieuses dont je regrette beaucoup la perte. Est-ce que vous entendez le persan pour traduire Sady? Je vous jure, monsieur, que je n'entends pas un mot de persan; mais j'ai traduit Sady, comme La Motte avait traduit Homère".

[28]) Voir les Mélanges cit. „Tous ces matériaux concernant les arts ayant été perdus après la mort de cette personne si respectable . . . ne m'ont permis de recommencer ce travail pénible: il se trouve heureusement exécuté par des mains plus habiles, établi avec profondeur et rédigé avec ordre dans l'immortel ouvrage de l'Encyclopédie. Je ne peux regretter que les traductions en vers des meilleurs morceaux de tous les grands poètes depuis le Dante, car on ne les connaît point du tout dans les traductions en prose".

[29]) Voir le livre excellent et spirituel, malgré ses exagérations, de Edmond et Jules de Goncourt, La Femme au dix-huitième siècle, Paris, 1878, p. 371; p. 382. „Sa pensée, sa force

et sa pénétration d'esprit, sa finesse d'observation, sa vivacité d'idées et de compréhension, éclatait à tout instant . . . dans le jet instantané de la parole".

[29]) Ed. de Greyerz, Bern, 1897, p. 139. „Tout est du ressort et de la compétence de cette conversation de la femme; qu'un propos grave, qu'une question sérieuse se fasse jour, l'étourderie délicieuse fait place, chez elle, à la profondeur du sens; elle étonne par ce qu'elle montre soudainement de connaissances et de réflexions imprévues". „Tout ce que le dix-huitième siècle écrit ne semble-t-il pas en effet écrit à ses genoux? ... La pensée n'aura pas une manifestation, l'intelligence ne revêtira pas une forme, l'esprit n'imaginera pas un ton . . . qui ne soit un hommage à cette maîtresse toute puissante". De Goncourt, La Femme au 18e siècle, p. 394; 400.

[30]) Voltaire respecte l'autorité de Dubos. Les Réflexions sont pour beaucoup dans le plan et même dans quelques détails de la Henriade. Voltaire consulte Dubos en travaillant à son Siècle de Louis XIV. „Je ne vous répéterai point ici, lui écrit-il, le 30 octobre 1738, (Corresp., III, 304) que vos livres doivent être le bréviaire des gens de lettres, et que vous êtes l'écrivain le plus utile et le plus judicieux que je connaisse". Voir P. Peteut, Jean-Baptiste Dubos (Dissert. de Berne) Tramelan, 1902, p. 73, et M. Braunschwig, L'abbé Du Bos, rénovateur de la critique au XVIIIe siècle, Paris, 1904.

[31]) Je ne connais que la seconde édition augmentée, parue à Lyon 1749. Voir I, 134. Maffei (Verona illustrata) et Castelvetro sont souvent cités. On assigne (I, 97) à Lelio Capilupi une place honorable parmi les poètes épiques, puis on se souvient de Dante: „Le Dante avait ouvert la carrière deux cent ans auparavant; son Poème, qu'on regarda d'abord comme une Comédie, passa ensuite pour un Poème Epique: l'air mystérieux qui y règne, fait qu'on a bien de la peine à en pénétrer le sens. Il fut suivi du Boiardo et du Pulci".

[32]) Bibliothèque Française, VII, 284ss. (Paris, 1744). H. Oelsner cite Goujet, dans la dernière partie de sa savante rubrique Dante in Frankreich, Berlin, 1898, p. 40 ss.

[33]) Bibliothèque italique ou histoire littéraire de l'Italie, Genève, 1728 (1er Janvier, Avril, p. 234). Leopardi se souviendra de cette Bibl. dans ses Pensieri, VII, 168. M. Dejob en loue quelques volumes dans ses Études sur la Tragédie, p. 171.

[34]) De nos jours encore, G. Ciuffo (La visione ultima della Vita Nuova, Palermo, 1899) prétend que Dante aurait voulu écrire son poème en latin, quoiqu'il ne fût pas „molto pratico della lingua latina". D'après Maffei, on indiquait aux lecteurs de la Bibl. l'ancienne traduction française, manuscrite à Turin, sauvée heureusement de l'incendie funeste.

[35]) On revient encore à Dante „il principe satirico" dans le vol. VII (1730), p. 130 de la Bibl., mais pour citer l'opinion de Bianchini, qui „blâme la liberté excessive de quelques chapitres de la Cómédie, où il nomme ouvertement ceux qu'il satyrise de la façon la plus forte".

[36]) Journal Littéraire (1717), IX, II, 269: „Le divin Poème de Dante est le premier qui parut sur les rangs. Cet auteur a ramené la Poésie à sa première source, dans laquelle elle servoit à exprimer noblement des vérités de la Religion, et d'autres sujets de la plus grande importance". p. 273: „Comme les anciens Poètes ont trouvé dans Homère toutes sortes de stiles, les modernes ont pu trouver dans le Poème de Dante les sources et les modèles de tous les différents genres d'écrire, entre lesquels l'Epique occupe le premier rang". — Cette critique de l'ouvrage de Gravina est reproduite dans le VIIe vol. (pp. 768 ss.) de la Neue Bibliothek oder Nachricht und Urtheile von neuen Büchern und allerhand zur Gelehrsamkeit dienenden Sachen (Frankfurt, Leipzig 1718).

[37]) Le Journal étranger (1755, Août, pp. 213 ss.) est tout éloge pour l'auteur de ce nouvel Esprit de la Poésie. C'est particulièrement la critique dantesque (étudiée par F. Balsano, La Divina Commedia giudicata da G. F. Gravina. Vol. 42—43 de la Collez. d. opusc. dant. ined. o rari, Città di Castello, 1897), qui paraît intéresser le critique du Journal, J. B. Requier, le même qui traduisit la première partie de l'ouvrage de Gravina.

[38]) Gravina charmera et inspirera aussi A. W. Schlegel. Voyez E. Sulger-Gebing, August Wilhelm Schlegel und Dante (Germanist. Abhandl. H. Paul . . . dargebr.) Straßburg, 1902, pp. 122 ss. — Voltaire lut-il l'ouvrage de Gravina? D'après une lettre à D'Alembert (septembre 1753, Corresp., VI, 353) on devrait le supposer: „Gravina m'a paru écrire sur la tragédie comme Dacier, et il a fait en conséquence des tragédies comme Dacier, aidé de sa femme, les aurait faites". Voir aussi Œuvr., XLI, 483 (art. sur la Mérope de Maffei dans la Gazette littéraire, 1764): „Gravina écrivit . . . sur les principes de l'art en homme de génie et fit des tragédies pitoyables".

[39]) Un passage de cette critique démontre que Goujet avait bien lu la note sur le Dante de la Biblioth. ital.: „Cette histoire a un but politique, de sapper la puissance des Guelfes". Ailleurs, dans sa Biblioth., Goujet parle incidemment de Dante. Ainsi dans le IXe vol. (p. 53) où il rappelle la Consolation de La Touche-Loisi (paraphrase ridicule d'une partie du Convivio), dans le Xe (p. 19) à propos du jugement de Tory sur Cretin.

[40]) Œuvres, XXXVIII, 549: „Homère exprime tout ce qui frappe les yeux: les Français, qui n'ont guère commencé à perfectionner la grande poésie qu'au théâtre, n'ont pu et n'ont

dû exprimer alors que ce qui peut toucher l'âme ... Le langage du cœur et le style du théâtre ont entièrement prévalu: ils ont embelli la langue française; mais ils en ont resserré les agréments dans des bornes un peu trop étroites". – Le passage sur Dante du discours de réception de Voltaire est reproduit dans le Neuer Büchersaal de Gottsched (IV, 1747, p. 131).

[42]) Elle a été cependant reproduite en partie dans le Journal étranger de Juillet 1755 (pp. 164 ss.), amalgamée à des Recherches historiques sur la Poésie Toscane (Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoia), que A. W. Schlegel daigna utiliser (voir Sulger-Gebing, A. W. Schlegel und Dante, p. 122). Ces Recherches offrent d'autres notes sur les commentateurs et traducteurs de Dante, et un essai de traduction, fort mal réussi, de l'épisode du comte Ugolino.

[43]) Une note avertit que „M. Martinelli paraît avoir fait une étude particulière de ce Poète (Dante); il en parle avec moins de préjugé que bien d'autres, et avec une sorte de goût, mais toujours en compatriote, et en faible critique". „Il y a du temps", écrit encore l'auteur anonyme de cette lettre, „que j'avais à m'expliquer avec vous sur ce célèbre Poète". Où s'est-il expliqué? Je l'ignore.

[44]) Œuvres (éd. Beuchot), XXXIX, 549.

[45]) Expression fréquente d'ailleurs chez Voltaire, qui assure (Siècle de Louis XIV, chap. XXXII) qu'on a toujours regardé le Télémaque „comme un des beaux monuments d'un siècle florissant". „La Mérope de Maffei et les ouvrages dramatiques de Metastasio", dit-il encore (chap. XXXIV), „sont de beaux monuments du siècle".

[46]) Le Père A. Zaccaria, qui avait lu les quelques phrases sur Dante dans les Annales de l'Empire depuis Charlemagne (Bâle 1753), reproche à Voltaire sa légèreté, dans ses Memorie per servire alla istoria letteraria. Venezia, 1754. Voir Bertana dans le Giorn. stor. d. letter. ital., XXXIII, 409.

[47]) Voir encore le chap. LXXXII de l'Essai sur les mœurs. „On fut redevable de toutes ces belles nouveautés aux Toscans. Ils firent tout renaître par leur seul génie, avant que le peu de science qui était resté à Constantinople refluât en Italie avec la langue grecque, par les conquêtes des Ottomans. Florence était alors une nouvelle Athènes". „Il peut paraître étonnant que tant de grands génies se soient élevés dans l'Italie sans protection comme sans modèle, au milieu des dissensions et des guerres".

[48]) Je crois que Voltaire a Dante eu vue, lorsqu'il affirme dans l'article sur le Goût du Dictionnaire philosophique: „Si toute une nation s'est réunie dans les premiers temps de la culture des beaux-arts, à aimer des auteurs pleins de défauts, et méprisés avec le temps, c'est que ces auteurs avaient des beautés naturelles que tout le monde sentait, et qu'on n'était pas encore à portée de démêler leurs imperfections".

[49]) Voltaire paraît approuver le mot de Rivarol: „une traduction française est toujours une explication". „Je suis très convaincu," dit-il dans l'article Scoliaste du Dictionnaire, „qu'on ne les lira pas (les traducteurs des anciens), s'ils ne changent, s'ils n'adoucissent, s'ils n'élaguent presque tout". „Je suis de plus en plus persuadé que notre langue est impuissante à rendre l'harmonieuse énergie des vers latins comme des vers grecs" (Préface du Catilina). – Dans ses Mémoires pour la vie de F. Pétrarque (Paris, 1764, vol. I, p. CX) l'abbé De Sade, souvent tyrannisé par Voltaire, répète avec le Journal étranger (avril 1761): „que notre langue est la moins poétique de toutes, et qu'elle commande toujours des sacrifices, surtout lorsqu'il s'agit de traduire les Auteurs Italiens". Traducteur lui-même impénitent de Pétrarque, il veut bien ne regarder sa traduction que „comme une faible copie qui ne peut donner qu'une idée très légère de l'original. C'est ainsi que s'exprimait M. de Voltaire lui-même, en traduisant une Ode de Pétrarque". Cela n'empêchait guère De Sade d'user clandestinement „quelquefois de la liberté qu'un de nos grands philosophes (D'Alembert) donne aux Traducteurs, de corriger les traits défectueux de l'original" (Mémoires, I, CVIII).

[50]) Qu'on en juge par ce fragment, souvent cité:

Jadis on vit dans une paix profonde
De deux soleils les flambeaux luire au monde,
Qui sans se nuire éclairant les humains,
Du vrai devoir enseignaient les chemins,
Et nous montraient de l'aigle impériale
Et de l'agneau les droits et l'intervalle.
Ce temps n'est plus, et nos cieux ont changé.
L'un des soleils, de vapeurs surchargé,
En s'échappant de sa sainte carrière,
Voulut de l'autre absorber la lumière.
La règle alors devint confusion ...

[51]) C'est bien à D'Estouteville que Moutonnet de Clairfons fait allusion dans une lettre, insérée dans l'Année littéraire de 1776 (V, 105): „Je possède une traduction manuscrite du Poème entier de Dante ... elle est ancienne et bien antérieure (à celle que Watelet avait fait de l'épisode d'Ugolin); il en existe plusieurs copies". Voir aussi la Vie d'Alighieri qui précède l'Enfer de Dante, traduit par M. de Clairfons. Florence, Paris, 1776, p. 32: „Je ne connois aucune Traduction Françoise imprimée en Prose. J'en possède une manuscrite; elle ne m'a été pour ainsi dire, d'aucune utilité; elle fourmille de contre-sens, et les morceaux les plus difficiles ne sont presque jamais traduits ... J'ai cru devoir en faire ici la critique: plusieurs personnes en ont des copies, et comme peut-être elles ne connoissent pas l'original, elles prendraient

une idée désavantageuse du Poème d'après cette Traduction plate, et infidèle. Si elle eût été bonne, je l'aurois fait imprimer". Dans une note on fait allusion à Montesquieu, qui „dans ses Lettres posthumes, parle d'une manière peu avantageuse de cette Traduction et de son Auteur". „La Préface, courte, burlesque et bouffonne qui se trouve à la tête, annonce une tournure d'esprit singulière et baroque". Malgré ce blâme infligé, et l'affluence des traductions partielles du poème, à la fin du siècle, le travail de D'Estouteville fut édité à Paris en 1796, chez Sallior (La Divine Comédie de D. A., contenant la Description de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis – exempl. de la Bibl. Nat., Réserve, Yd 1380–82), précédé d'une Vie de Dante (la même que Bullart avait fait paraître dans l'Académie des sciences), d'une analyse du poème (abrégé de celle que Prévost d'Exmes avait fait paraître à Paris en 1781), muni d'une préface qui affecte un grand mépris pour l'ancien traducteur Grangier, et appelle D'Estouteville hardiment „le premier traducteur de Dante", dont „la gloire certainement méritée", sera „assurée". Du reste, tout n'est pas déraisonnable dans cette préface: „Ce qui rend une traduction de Dante plus difficile que celle d'un autre poète . . . c'est véritablement parce qu'à l'exemple d'Homère et des autres poètes, qui ont . . . créé le génie de leurs langues et de leur poésie, il exprimait tout ce qui peut frapper les sens. Il peignait les objets sensibles de toute la nature: au lieu que les Français, comme l'a remarqué Voltaire, ont malheureusement attaché une idée de bassesse à des objets de détail qui donnent aux tableaux des anciens poètes une couleur vraie que nous ne saurions imiter aujourd'hui".

[81]) Lettres familières du Président de Montesquieu Baron de la Brède à divers amis d'Italie. Paris, 1767, p. 122; Oelsner, p. 44.

[82]) On ne saurait traduire Dante „sans se mordre les ongles plus d'une fois" (Grangier, Epître dédicat. à sa traduction du 1596). – On disait, en plaisantant, d'un héros de la nouvelle Le Voyageur de Mme de Genlis, le vicomte de Melville, célèbre par ses prouesses inouïes, qu'il passait pour avoir „traduit en français un passage du Dante". Voir A. Le Breton, Rivarol, sa vie, ses idées, son talent. Paris, 1895, p. 114.

[83]) Œuvres de Louis Racine. Paris, 1808, III, 498 (Notes sur le livre VI du Paradis Perdu de Milton). Voici d'autres essais édifiants: Le discours du pape Nicole III (Enfer, XIX) est ainsi transformé (Œuvres, IV, 414): „J'ai été couvert du grand manteau; et pour avoir mis là-haut tant de bien dans ma bourse, je suis moi-même ici mis en bourse. Sous moi, sont ceux qui m'ont précédés, grands simoniaques comme moi. Ils sont tombés plus bas, quand j'ai pris leur place, et je tomberai aussi quand ma place sera prise par Boniface, qui n'y restera pas si longtemps que moi: sa place sera bientôt prise par un autre Jason (Clément V), dont Philippe le Bel favorisera l'élection, comme Antiochus favorisa celle de Jason". Dante dit au damné: „Reste donc ici, tu mérites d'y être, et garde cet argent qui te donna la hardiesse de vouloir en faire épouser ta nièce à Charles I. Ah! Constantin, si ta conversion a été favorable à l'Eglise, combien lui a été funeste cette donation qui a rendu un pape riche". Et voici le commencement de l'épisode d'Ugolin (Œuvres, IV, 575): „En contemplant, dit le Dante, les malheureux plongés dans l'étang glacé, j'en vis deux placés l'un sur l'autre, de façon que celui qui étoit au-dessus tenoit la tête de l'autre, et mangeoit sa cervelle avec la même ardeur qu'un homme affamé mange du pain. Ah! m'écriai-je, que t'a donc fait celui que tu dévores ainsi?"

[84]) L. Piccioni, Studi e ricerche intorno a G. Baretti. Livorno, 1899, p. 212 sv.; Barbi dans le Bull. d. soc. dant., VII, 291.

[85]) Le passage sur les quatre étoiles du pôle antarctique du Commentaire sur la Médée de Corneille est cité par Prévost d'Exmes dans son analyse de la Divine Comédie (Vie des écrivains étrangers, Paris, 1787, p. 130), malheureusement rapporté au premier chant du Paradis. Je doute fort que Voltaire ait connu du Purgatoire plus que ces quelques vers indiqués par Baretti. Il n'aurait pas manqué de citer Dante ailleurs dans son Essai, en parlant p. ex. du roi Mainfroi (chap. LXI), de Philippe le Bel, roi de France (chap. LXV): „l'empire alors," dit-il, en se souvenant d'un vers fameux de Pétrarque, „n'était qu'un vain nom".

[86]) „On peut dans une allégorie ne point employer les figures, les métaphores, dire avec simplicité ce qu'on a inventé avec imagination". Article Figure du Dictionn. philosoph. „La métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion; les comparaisons n'appartiennent qu'à l'esprit". Remarques sur les Horaces du Comment. de Corneille, I, 165.

[87]) Il est vrai que Voltaire, grand maître en flatterie comme en persiflage, a racheté le blâme adressé aux grands poètes et ses superbes mépris par des délicatesses singulières et des louanges exagérées, généreusement octroyées aux écrivains inférieurs. Si d'une part, dans le Temple du goût, il déchire Rabelais, il est bienveillant de l'autre avec les moindres versificateurs, La Fare, p. ex., et Chaulieu. Il loue perpétuellement Quinault, et appelle grand poète, génie véritable, le duc de Rochester. Saintsbury, A history of criticism and literary taste in Europe. Edinburgh, London, 1902. II, 515 ss., donne un exposé assez lucide de la critique si partiale de Voltaire. Je ne comprends point que Carducci, dans son

excellent commentaire des Rime de Pétrarque (Firenze, 1899, p. 83) ait besoin de l'appui de Voltaire pour expliquer au lecteur la beauté exceptionnelle de la „canzone" Spirto gentil: „a noi piace ch' e' la tenesse per la più bella tra le canzoni del Petrarca". De même F. Fiorentino, La filosofia di F. Petrarca, Napoli, 1875, p. 47: „Così questa canzone, che a giudizio del Voltaire, è la più bella poesia del Petrarca". – Faudra-t-il juger Camerra d'après les éloges que lui prodiguait Voltaire (lettre du 20 août 1773)? Et ce Vannucchi, si obscur et si insignifiant, n'a-t-il pas été élevé aux nues par Voltaire (lettre du 25 avril 1752)? „J'assurerai sans flatterie que vos pièces littéraires seront autant de précieux monuments pour les siècles à venir". (Voir A. D'Ancona, Federico il Grande e gli Italiani dans Nuova Antologia, 16 novembre 1901; Voltaire, Œuvres, Corresp. VI, 82.)

[88]) L'Italie il y a cent ans, ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis. Paris, 1836, II, 262.

[89]) Voir le chapitre III du livre de E. Bouvy, Voltaire et l'Italie, pp. 97 et suiv. Sur l'imitation de l'Arioste dans la Henriade, voir P. Toldo, Sulla fortuna dell'Ariosto in Francia (Ext. des Studi romanzi pubbl. d. Soc. Filol. Rom.), Perugia, 1903, pp. 15 et svv.

[90]) C'est miracle si nous voyons en France, à cette époque, la Divine Comédie rangée parmi les poèmes épiques. L'abbé Irailh, qui se réclame souvent de l'autorité du „célèbre poète Beni", ose pourtant le faire: Querelles littéraires, ou Mémoires pour servir à l'histoire des Révolutions de la République des Lettres, depuis Homère jusqu'à nos jours. Paris, 1761, II, 320. „Chaque nation, dit-il, a, pour son poète épique, une admiration exclusive. L'Anglais vante Milton; l'Italien le Tasse, l'Arioste ou le Dante". Ailleurs (I, 95) il dit de Jean de Meun: „On comparait ce poète au Dante. Quelques uns même veulent qu'il l'emporte sur le poète Italien pour le choix des sentences et la beauté de la diction".

[91]) P. Bonnefon, Une inimitié littéraire au XVIIIe siècle. Voltaire et Jean Baptiste Rousseau. Rev. d'Hist. littér. de la Fr., 1902, p. 555 s. – Je ne crois pas que J. B. Rousseau ait jamais lu un vers de Dante, quoiqu'il assure, dans une lettre à Riccoboni (Lettres de Rousseau sur différents sujets. Genève, 1749, II, 74): „j'admire votre Arioste, et les bons Poètes de votre langue que j'ai lus".

[92]) L'abbé Delille, qui avait pour Voltaire une admiration sans bornes, avait bien vu le modèle de cette scène de la Henriade. Voir L'Enéide traduite, Paris, 1804, II, 393; (Remarques sur le livre VI): „De tous les imitateurs du poète latin, Voltaire a été sans doute le plus heureux; il a eu l'avantage de peindre l'époque la plus mémorable de l'esprit humain, et son style a souvent tout l'éclat de la cour de Louis XIV".

[93]) C'est une supposition gratuite, celle qui fait dériver de la comparaison dantesque, peu poétique, à vrai dire, qui ouvre le 4e chant du Paradis, les vers si faibles de la Pucelle (chant XII, 16 – 25), cette plaisanterie rimée „dans le goût de l'Arioste et non de Chapelain", comme Voltaire disait, et que Monti s'amusa à traduire dans ses „octaves" italiennes. – Les emprunts découverts par Prato, Tre passi della D. C. nell' Henriade e nella Pucelle d'Orléans del Voltaire (Giorn. dant., I, 566 ss.) sont peu de chose en comparaison des trouvailles de L. Capelli, révélées dans un article, Dante e Voltaire (Giorn. dant., VIII, 430 ss.), nullement définitif, puisque (p. 438): „altri e non pochi punti di contatto potremmo facilmente stabilire tra la Divina Commedia e la Henriade".

[94]) Voltaire dans ses minutieux Commentaires sur Corneille, cite assez souvent les ouvrages de Louis Racine, la Vie (Siècle de Louis XIV), les élucubrations critiques sur les tragédies de son père, le Traité de la poésie dramatique. (Voir aussi Le Discours en vers sur la vraie vertu, Œuvres, XII, 110, les vers adressés à Racine, Œuvres, XIV, 324). Il a vécu un certain temps en intimité avec „le fils de l'admirable Jean Racine"; il l'a complimenté dans plusieurs lettres (publiées par Tamizey de Larroque, Paris, 1893), où il professe „toute son admiration" pour ses „grands talents" et sa „vertu". Il entendit déclamer de sa bouche des fragments de son poème sur la Religion („Si votre poème de la religion est comme le morceau que vous me fîtes l'honneur de me lire, . . . soyez sûr que vous serez placé à côté de l'auteur d'Athalie. Je me mets depuis longtemps au rang de vos plus grands partisans"). Il aurait voulu faire le voyage de Soissons pour voir, „pour entendre" l'auteur de ce beau poème, „à qui je serai attaché toute ma vie avec une estime infinie". Malgré la différence radicale d'opinions, Voltaire dira quand même: „Nous qui sommes faits pour nous entendre" etc. Cette correspondance flatteuse eut, paraît-il, une brusque interruption, et „l'auteur judicieux", „le digne frère d'Athalie", „le digne fils de notre grand Racine" devint: „le froid et petit Racine", „le petit fils d'un grand père", „l'héritier non penseur d'un père qui avait cent fois plus de goût que de philosophie" (article sur Bayle dans le Dictionn. philos.). Voltaire en voulait au janséniste qui „déchaînait" la „rage de sa faction" et manquait de respect à son Bayle. „Janséniste comme son père, il ne fit des vers que pour le jansénisme" (Ecrivains du siècle de Louis XIV). Il eut cependant bien des égards pour lui; il le ménagea, lui épargna les rigueurs dont il accabla ses ennemis et rivaux littéraires, et l'on ne comprend pas

aisément que l'abbé Chaudon, évidemment inspiré par l'abbé Desfontaines, ait cru devoir ranger Louis Racine parmi Les grands hommes vengés (Examens des jugements portés par M. de V[oltaire] . . . sur plusieurs hommes célèbres. Amsterdam, Lyon, 1769, I, 257ss.).

[65]) Je cite pêle-mêle les jugements de Louis Racine, dans l'édition de ses Œuvres, Paris, 1808.

[66]) Ses premières critiques, les notes à ses deux poèmes, les Remarques sur les Tragédies de Jean Racine, les Réflexions générales sur la poésie épique, négligent complètement Dante, et c'est par ouï-dire sans doute qu'il cite le poète dans le Traité de la Poésie dramatique, à propos de la rime (Œuvres, IV, 475): „Dante assurait que la rime ne lui avait fait dire ce qu'il n'avait pas voulu dire". Les études sur Milton lui ont fait ouvrir le volume énigmatique, inintelligible jusqu'alors. Hélas, il eût mieux valu qu'il ne l'ait jamais ouvert. Les Lettres inédites de Jean Racine et de Louis Racine, par l'abbé Ad. de La Roque, Paris, 1862, nous renseignent sur ses lectures préférées. Il n'y est jamais question de Dante. Voir aussi la Corresp. littér. inéd. de Louis Racine avec René Chevaye, Nantes, 1858, p. 71: „J'ai les ouvrages de l'abbé Metastasio en italien, et je ne les estime pas assez pour lire ses traducteurs".

[67]) Admire-t-il ce qu'il ne blâme point? A en juger par ses extraits du Paradis (Notes sur le livr. III du Paradis perdu de Milton) on voit qu'il n'en est guère enthousiaste. Une fois, dans les Réflexions (p. 256), il dit par mégarde: „Quoique la langue italienne ne semble faite que pour la douceur, le Dante sait lui donner une force convenable aux grands sujets".

[68]) Il faut lui savoir gré cependant d'avoir parlé, un des premiers en France, du „Paradis" de Dante, enseveli dans l'oubli le plus profond, et toujours entièrement ignoré par Voltaire. „Il est honorable à ce chantre de la Religion", disait Sainte-Beuve (Nouveaux Lundis, III, 68) „purement raisonneur et sans invention, à ce traducteur en vers des Pensées de Pascal, de s'être enquis des autres poèmes religieux, construits par de vraiment grands architectes et poètes . . . et d'avoir essayé d'y mordre". Voici comment Racine décrit, traduisant souvent, et souvent déguisant dans sa prose, le Paradis de Dante, dans le chapitre: Du ciel des poètes (IV, 576ss.): „Si de l'Olympe d'Homère nous passons au Paradis du Dante, nous trouverons des descriptions qui auront souvent aussi peu de vraisemblance. Le Dante, sortant de son bizarre Purgatoire, où Virgile, guide qui ne peut aller plus loin, l'a quitté, attache ses regards sur sa chère Béatrix; et en la regardant il lui arrive ce qui arriva à Glaucus en mangeant une herbe, il est déifié . . . (Racine cite souvent des vers de Dante dans l'original italien). Enlevé avec elle vers la lune, il lui demande pourquoi son corps, malgré sa pesanteur, monte en haut comme les corps légers. Béatrix le regardant avec cet œil de pitié dont une mère regarde son enfant, dont elle plaint la simplicité, lui fait entendre par un discours philosophique, que les créatures étant faites pour retourner à leur créateur, il leur est aussi naturel de monter, qu'aux ruisseaux de tomber des montagnes. Le Dante, enlevé dans les planètes, avertit ceux qui ne sont pas savants de ne pas le lire . . . Dans Saturne, où sont les solitaires contemplatifs, le Dante trouve Pierre Damien, qui après lui avoir raconté comment il fut tiré de solitude, pour recevoir ce chapeau qui, en s'agrandissant, va toujours de mal en pis . . . se plaint de ce que les successeurs des apôtres, qui n'avaient ni pain, ni souliers, sont richement habillés, et mettent sur leurs chevaux des housses superbes, en sorte que la même peau sert à deux bêtes . . . Saint Benoît se plaint de ce que sa règle ne sert plus qu'à perdre du papier . . . Le Dante, après avoir rendu compte de sa doctrine, et avoir été interrogé sur la Foi, par Saint Pierre; sur l'Espérance par Saint Jacques; sur la Charité, par Saint Jean l'Evangéliste, est enlevé dans le neuvième Ciel, qui est le premier mobile, où il voit les neuf chœurs des Anges. Enfin il est enlevé jusqu'à l'Empyrée, où est le vrai Paradis en forme de rose; les Saintes et les Saints, rangés suivant leur degré de béatitude, où sont les feuilles. Au-dessus de la rose, est le trône de Dieu. Les Anges vont et viennent de ce trône à la rose. Une lumière, qui s'étend en forme circulaire, serait pour le soleil une ceinture trop large; et cette lumière environne la rose, où sont les Saints d'un côté, les Saintes de l'autre. „A côté de Marie, est celle qui causa la plaie que Marie a refermée". A côté d'Ève est Rachel, qui suit Béatrix, qui de loin fait un sourire à son cher Dante, son ancien amant et fait en sorte par son crédit, qu'elle obtient pour lui la permission de contempler le trône de la lumière. Il lève les yeux en haut, et voit qu'au fond de cette lumière est lié avec un lien d'amour tout ce qui est dans l'univers; c'est-à-dire, que la perfection de tous les êtres créés est éminemment en Dieu. Il y voit les formes et les accidents; et compare son étonnement (étonnante comparaison!) à celui de Neptune, quand il vit sur les eaux l'ombre du vaisseau des Argonautes. Il voit la Trinité, c'est-à-dire, un Arc-en-ciel de trois couleurs. Il voit l'humanité unie à la Divinité. Il voudrait décrire ce qu'il a vu; mais ici le pouvoir manque à une si grande entreprise. Dieu le veut. Il se conforme à sa volonté, et finit son poème, qui certainement n'est ni épique, ni héroïque, mais souvent, en sujets très sérieux, fort comique".

[69]) Il serait trop aisé de démontrer que pour sa traduction de Milton Louis Racine s'est librement et abondamment servi de la traduction italienne de Rolli. Racine a dû avouer lui-

même ses emprunts (Disc. sur Milton, III, p. LXVIII): „La traduction de Rolli, très littérale, m'a été utile". Il n'a pas négligé non plus la traduction latine de Dobson.

[70]) Sur le culte d'Homère en France à l'époque du fils de Racine, voir la thèse de L. Bertrand, La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Paris, 1897, pp. 73 ss.

[71]) Racine (III, 498 ss.) compare la conception de l'Enfer chez Milton et chez Dante: „Les poètes racontent les mêmes choses différemment. Ils en ont la liberté: mais aucun poète n'a raconté celle-ci d'une manière plus sublime". (C'est à Milton qu'il pense) „Suivant le Dante, la terre était créée, quand ils (les anges) tombèrent, non pas sur notre hémisphère, mais sur l'hémisphère opposé, qu'on ne soupçonnoit pas, dans le temps que le Dante écrivoit, être habité. Cet endroit de l'Amérique s'entr'ouvrit de frayeur; il se fit une large fosse: car l'Enfer du Dante a la forme d'un entonnoir, dont le bout entre dans le centre de la terre. Lucifer qui tomba le dernier de sa troupe, resta étendu dans le bout de cet entonnoir, et y était encore lorsque le Dante arriva. Il n'y est pas dans un feu central; il est au contraire enfermé dans la glace. . . . S'il a été aussi beau, dit le Dante, qu'il est laid maintenant, il a été d'une extrême beauté. Il a trois têtes: l'une vermeille, couleur de la colère; l'autre d'une couleur livide, celle de l'envie; la troisième est noire, couleur de la tristesse. Ces trois têtes se réunissent à une grande crête, symbole de l'orgueil. Ses six ailes, qui sont proportionnées à la grandeur d'un si monstrueux oiseau, ‚a tanto uccello', sont comme des ailes de chat-huant. Dans chacune de ses gueules, il tient un traître qu'il broie avec ses dents, comme on broie le chanvre. Le plus coupable de ces traîtres a la tête en dedans; ses pieds pendent dehors: c'est Judas. Les deux autres ont la tête dehors, et sont Brutus et Cassius, meurtriers de César. Brutus, en stoïcien qui ne croit pas la douleur un mal, tord ses membres, et ne dit mot". Ailleurs (IV, 572) Racine trouve ridicule la conception de la „Città dolente". „L'admiration a engagé les commentateurs à mesurer avec une exactitude extrême la capacité de cet antre . . . et le diamètre de chacun des sept cercles où sont punis les différents péchés. Ils ont mesuré avec le même soin la largeur et la profondeur de ce puits où Satan, toujours immobile, s'occupe tranquillement à manger les trois traîtres". Critique que Moutonnet de Clairfons répètera presque textuellement dans sa Vie de Dante (La Divine Comédie de D. A. L'Enfer, Paris, 1776, p. 36): „Les Commentateurs . . . ont eu la patience, ou plutôt la folie, d'en mesurer les différens cercles, d'en calculer le diamètre, la circonférence, la hauteur, etc.). Quant au Paradis terrestre, Racine ne se décide ni en faveur de Milton, ni en faveur de Dante (IV, 365): „Milton prétend que la montagne du Paradis terrestre a pris racine au fond de la mer, et le Dante prétend que quand il fut tout au haut de la montagne du Purgatoire, qu'il place sur l'hémisphère, qui depuis lui fut nommé l'Amérique, il y trouva le Paradis terrestre et l'arbre de vie. Les Poètes mettent ce Paradis où ils veulent".

[72]) C'est encore sur un ton de moquerie que Racine parle d'Adam, vu par Dante dans le Paradis (IV, 266): „Le Dante le trouva, aussi bien qu'Eve dans le Paradis, et après l'avoir ainsi appelé: ‚O père antique, dont toute femme est la fille et la bru', il lui demanda quelle langue il parloit dans le Paradis terrestre, et combien de temps il y resta. Adam lui répondit, que la langue qu'il parloit étoit déjà morte quand les hommes élevèrent la tour de Babel; qu'il ne resta que six heures dans le Paradis terrestre, et qu'il en fut chassé, non pour avoir mangé d'un fruit, mais pour avoir voulu s'élever au-dessus de ce qu'il étoit". — De même que A. W. Schlegel, c'est le commentaire de Venturi que Racine consulte de préférence.

[73]) Réminiscence évidente de la Vie de Dante de Bullart (Académie des sciences. Voir mon Dante in Francia): „Il détrempa sa plume dans le fiel de sa colère autant que dans les sources vives de l'Hélicon". Mais Racine aurait souhaité au poète si vindicatif une punition exemplaire. Réflexions sur la poésie. (De la fortune des Poètes) p. 484: „Le plaisir de la vengeance et l'envie de déchirer son ennemi par un trait satirique en a perdu plusieurs. Le Dante, dont on pilla les biens, et qui fut exilé de sa patrie, mérita ses malheurs pour n'avoir point épargné dans ses vers la faction contraire à la sienne, et pour avoir pris parti dans les troubles de Florence". Ailleurs, dans les notes sur le Paradis perdu (Œuvres, IV, 31) il dit du poète des Lusiades: „Le Camoëns ne méritoit peut-être pas ses malheurs, et sa plainte nous touche peu; celle de Milton qui mérite les siens . . . nous touche".

[74]) Voltaire harcelait cependant Milton dans sa Pucelle (Chant XI):

N'a-t-on pas vu chez cet Anglais Milton,
D'anges ailés toute une légion
Rougir de sang les célestes campagnes,
Jeter au nez quatre ou cinq cents montagnes,
Et qui pis est, avoir du gros canon?

Qu'on se rappelle encore ces vers de l'Epître sur la Calomnie, adressée à Mme Du Châtelet, insérée dans les Honnêtetés littéraires (Œuvres, XIII, 96):

On entre en guerre en entrant dans le monde.
— — — — — — — — — — —
Montez au ciel; trois déesses rivales
Y vont porter leur haine et leurs scandales;
Et le beau ciel de nous autres chrétiens,
Tout comme l'autre, eut aussi ses vauriens.
Ne voit-on pas chez cet atrabilaire,
Qui d'Olivier fut un temps secrétaire,
Ange contre Ange, Uriel et Nisroc,
Contre Arioc, Asmodée et Moloc,

Couvrant de sang les célestes campagnes, Et du canon tiré de près sur eux;
Lançant des rocs, ébranlant des montagnes, Et le Messie allant dans une armoire
De purs esprits qu'un fendant coupe en deux, Prendre sa lance, instrument de sa gloire?
Vous voyez bien que la guerre est partout.

[75]) Aux deux vers du prologue d'Esther de Jean Racine:

Et l'Enfer, couvrant tout de ses vapeurs funèbres,
Sur les yeux les plus saints a jeté ses ténèbres.

Racine le fils ajoute cette remarque (Œuvres, VI, 218): „La cour de France étant alors brouillée avec la cour de Rome, on fit une application de ces deux vers, contraire aux intentions de l'auteur, qui n'était point capable de penser que l'Enfer eût jeté des ténèbres sur les yeux d'un pape aussi respectable qu'Innocent XI".

[76]) Il s'en faut que J. J. Jusserand, dans son beau livre Shakespeare en France sous l'ancien régime, Paris, 1898, p. 176 ait enregistré tout le mal que Louis Racine a dit du sauvage Anglais; ce qu'il rapporte, puisé dans les Remarques sur la poésie de Jean Racine, est bien significatif: „On vit sur le théâtre des Anglais . . . des apparitions, des fantômes, des meurtres, des têtes coupées, des enterrements, des sièges de villes, des saccagements de couvents, des maris égorgeant leurs femmes, des patients accompagnés par leurs confesseurs, conduits à l'échafaud . . . Les Anglais, constants à admirer les étincelles qui sortent quelquefois des brouillards de leur Shakespeare, ne nous envièrent point nos richesses dramatiques".

[77]) Un des meilleurs poètes français du Canada contemporain, Octave Crémazie, rêvait dans sa Promenade des trois morts, malheureusement inachevée, d'être penché „sur les hôtes plaintifs de la cité dolente / Qu'en un rêve sublime entrevit le vieux Dante". Voir V. Rossel dans la Rev. d'hist. littér. de la France, I, 473.

[78]) C'est d'après Rollin que Louis Racine, et bien d'autres avec lui, condamnent le mélange des fables païennes dans un sujet chrétien. Les raisonnements du Traité des études (Paris, 1730 – j'ai sous les yeux l'édition revue par Letronne, Paris, 1872) passent, avec fort peu de variations, dans les Réflexions et dans les Notes raciniennes. Le Traité n'épargne point Milton (I, 260). L'auteur du Paradis perdu a été entraîné „par le torrent de la coutume, et par le mauvais goût qui a saisi presque tous les poètes, d'employer dans leurs pièces les fictions ridicules de la fable, et de faire revivre les divinités païennes au milieu du christianisme, malgré le ridicule qui se trouve dans un assortiment si bizarre, et qui ne blesse pas moins le sens commun que la religion". Ailleurs, Rollin blâme l'auteur du De partu Virginis, comme le blâmait De Marolles dans le Traité du Poème épique (1662, chap. VI, p. 47) et comme le blâmera encore son fidèle disciple Racine (I, 259): „Convient-il en parlant des enfers . . . d'en laisser encore l'empire à Pluton, et de lui associer les Furies, les Harpies, le Cerbère, les Centaures, les Gorgones, et d'autres pareils monstres?" Voltaire, dans l'Essai sur le poème épique, condamnait chez Camões l'alliance monstrueuse du sacré et du profane (édit. angl. de 1727 citée par E. Teza): „There is another kind of Machinery continued throughout all the Poem, which nothing can excuse, in any country whatever; 'tis an injudicious Mixture of the Heathen Gods with our Religion".

[79]) C'est encore la voix de Rollin gourmandant Sannazzaro, que Racine écoute (Traité I, 259): „Peut-on souffrir qu'après avoir invoqué le vrai Dieu, ou du moins les esprits célestes et les bienheureux, ce poète pour parler dignement de la naissance que Jésus-Christ a tirée d'une vierge, implore le secours des Muses, ces prétendues vierges du paganisme, comme devant s'intéresser à l'honneur de Marie, vierge aussi bien qu'elles?" – Marmontel suivra Louis Racine dans la Poétique franç. (I, 188): „Quoi que le Dante ait voulu figurer par l'Hélicon, par Uranie et par le Chœur des Muses, ce n'est point dans un sujet comme celui du Purgatoire, qu'il est décent de les invoquer".

[80]) L'Aurore personnifiée par Boileau dans le Lutrin est préférable, selon Racine, à „cette Aurore fabuleuse qui est ridiculement nommée par le Dante, la concubina di Titone antico" (Œuvres, II, 167).

[81]) Voir les extraits de la Ragion poetica de Gravina dans le Journal littéraire de 1717, p. 240: „La diction de Dante est distinguée du style poétique des autres italiens, par les phrases qu'il a tirées, non seulement des Latins et des Grecs, mais encore par celles qu'il a empruntées aux Hébreux . . ." La même chose est répétée dans le Journal étranger de 1755 (Août), p. 226.

[82]) Lord Chesterfield écrivait à son fils le 8 février 1750: „Though I formerly knew Italian well, I could not understand Dante, for which reason I have done with him, fully convinced that he was not worth the pains necessary to understand him". — „If I could admire Dante, which . . . I do not", écrit Walpole au duc de Strafford (7 septembre 1784. The Letters of H. Walpole, ed. by P. Cunningham, London, 1880), „I would have written an olio of Jews and Pagans, and sent Ceres to reproach Master Noah with breaking his promise of the world never being drowned again".

[83]) Les Mélanges avaient paru à Genève, chez Cramer, en 1756. Le n° 27: Sur le Dante, est expressément indiqué ici comme „morceau neuf". Voir G. Bengesco, Voltaire,

Bibliogr. de ses œuvres, Paris, 1890, IV, 54, 57. Ce même discours fut bientôt traduit en italien et inséré dans les Opere scelte del sig. di Voltaire appartenenti alla Storia, alla Letteratura e alla Filosofia, aggiuntovi un discorso del sig. Barbeyrac, Londra (où vivait Martinelli), 1760, III, 107–113.

84) Les Œuvres de Louis Racine fourmillent d'allusions à Voltaire (III, 134, 346, 493; IV, 271; V, 201; VI, 467, 473, 485, etc.), et c'est à peine si Racine ose s'opposer aux jugements du grand homme, respectés comme des oracles. Ce n'est que sur le terrain de la religion que le janséniste Racine désapprouve Voltaire, mais encore, comme il le ménage, comme il craint de le blesser et de l'irriter! (Voir les Notes à son poème sur La Religion, Œuvres, I, 257, 294, 337). – Sainte-Beuve (Nouveaux Lundis, III, 69), Desnoiresterres (Voltaire, II, 86), Tamizey de Larroque (Lettres citées), d'autres encore, rapportent l'anecdote d'une visite de Louis Racine chez Voltaire, que l'abbé de Voisenon a peut-être malignement inventée. „Je me trouvai un jour avec lui chez M. de Voltaire", dit l'abbé, „qui nous lisait sa tragédie d'Alzire. Racine crut y reconnaître un de ses vers, et répétait toujours entre ses dents: ‚Ce vers-là est à moi'. Cela m'impatienta; je m'approchai de M. de Voltaire en lui disant: Rendez-lui son vers et qu'il s'en aille". — La gloire toujours croissante de Voltaire inquiétait Racine sans jamais le révolter: „Voltaire est toujours admiré", écrit-il en 1744 (M. Dugast-Manfeux, Correspondance littéraire inédite de Louis Racine avec René Chevaye . . . de 1743 à 1757. Nantes, 1858, p. 19). „Il faut que Voltaire se montre, et, à cette vue, les applaudissements du public redoublent. Voilà une gloire, si qua est ea gloria, dont Corneille ni mon père n'ont jamais joui".

85) Baretti, Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire, Londres, Paris, 1777, p. 139, après avoir rudement flagellé Deodati, ce „pédant très frigide", dit en s'adressant à Voltaire: „Je parie que ce fut Algarotti de fade mémoire, de qui vous apprîtes à mépriser Dante".

86) Voir Bull. d. soc. dant., IX, 8, et la réponse de Compagnoni à Albergati, indiquée dans ce même Bull. (IX, 17): „era assurdo e folle in addietro il chiamare Dante divino, e divino il Petrarca, e divini tanti altri, che veramente non so cosa avessero di divino".

87) Année littéraire, 1759, II, 73 ss.

88) „L'obscur Platon . . . sublime parce qu'on ne l'entendait guère". Dieu et les hommes, chap. XXXVIII. (Œuvres, XLVI, 243).

89) Evidemment Voltaire, donnant au diable le pauvre Marrini, dans une lettre que nous rappellerons bientôt, et affirmant que „le Dante pourra entrer dans les bibliothèques des curieux, mais il ne sera jamais lu", songeait à ce que Louis Racine avait dit dans le Discours sur le Paradis perdu (Œuvres, III, LVII): „Milton qui avait lu ces fameux poètes (Dante y était compris), ainsi que ces anciens romans, que nos riches curieux achètent si cher et ne lisent jamais . . .".

90) Peu après la composition de l'article sur le Dante, Voltaire employait le même mot, dans une lettre à d'Argental (2 déc. 1757, Corresp., VII, 389): „Vous ne m'avez jamais parlé de Mme de Montferrat, c'est pourtant un joli salmigondis de dévotion et de coquetterie". Dans une lettre à Brossette (26 mars 1718), J. B. Rousseau appelait les Mémoires du cardinal de Retz „un salmigondis de bonnes et de mauvaises choses" (Lettres de Rousseau sur différents sujets, II. Genève, 1749, p. 241).

91) Ce Virgile lombard ne plaira pas à Rivarol non plus. La plaisanterie de Voltaire a été répétée par Chabanon, Le Prévost d'Exmes et d'autres. Elle avait scandalisé le bon et indulgent Torelli, qui réfuta, comme on sait, avec un ménagement qui lui fait honneur, l'article sur le Dante, dans sa Lettera sopra Dante Alighieri contro il Sigr. di Voltaire (Op., II, 40 ss.). – „Surely", observe E. Moore à propos de la sortie spirituelle de Voltaire sur le Virgile lombard (Studies on Dante, II, 3) „we may fairly apply to such a writer the scornful protest of Tennyson:

Vex not thou the poet's mind — Vex not thou the poet's mind
With thy shallow wit. — For thou canst not fathom it.

92) Juillet 1758, Vol. II, pp. 1777 ss. Décembre 1758, pp. 2251 ss. On s'égaie ici des prouesses de Martinelli, qui attaque, en bon patriote, un homme si universellement estimé que Voltaire. „Cet Aristarque impitoyable a osé préférer le Tasse à l'Arioste . . . Il a eu la témérité de s'égayer sur la Divinité cachée du Dante, la gloire des Florentins, et d'avancer que ce Poète tant vanté devoit sa réputation à une vingtaine de traits, qui ont échappé au naufrage universel de 14000 vers. Enfin il a traduit un des endroits les plus remarquables en style marotique". . . . „Ce qui aura engagé notre Poète François à rendre en style comique le morceau qu'il a choisi par prédilection, c'est la singularité des idées, et l'air de Satyre indécente qui y règne . . . On peut opposer à M. Martinelli que parmi les écrivains de sa Nation, plusieurs, bien loin de reconnoître le Dante pour poète épique, se sont expliqués sur lui, à peu près comme l'Auteur Français". Ce même critique, qui désapprouve le zèle patriotique de Martinelli et tâche de défendre Voltaire, annoncera plus tard dans les Mémoires les Lettres trop fameuses de Bettinelli.

[92]) On la trouve reproduite aussi (avec une fausse date) dans la collection de C. Del Balzo, Poesie di mille autori intorno a Dante. Roma, 1901, VII, 35 ss. D'Ovidio s'en souvient dans l'étude sur l'épisode de Guido (Studi sulla Divina Commedia, Palermo, 1901, p. 27): „Io stesso Voltaire, quel prodigio di talento e di leggerezza, gli fece l'onore di eccettuarlo dal suo comico disdegno, dandone una traduzionaccia delle solite, vituperata dal Baretti, compatita dal Foscolo". Sur l'épisode lui-même, voir Torraca: Lectura Dantis. Firenze, 1901.

[94]) „E noi gliel crediamo, se parla della Francia. Ma agli Italiani amatori delle vere bellezze poetiche non piace Dante che quale egli è; e una tal traduzione non farebbe che il pascolo de' begli spiriti alla moda", c'est ainsi qu'un critique du Nuovo Giornale dei letterati d'Italia (X, 1776, p. 18), Tiraboschi sans doute, répondait à Chabanon, ce „scrittor Francese, che viene a istruire noi Italiani". — Les échantillons de traductions parsemés dans cette Vie de Dante faisaient frémir A. W. Schlegel (Sämtliche Werke, III, 253 ss.), qui, à propos de l'épisode de Francesca traduit de cette façon:

Un jour de Lancelot l'amoureuse aventure — En lisant le récit de ses heureux destins
Occupait nos loisirs, charmoit notre lecture; — Plus d'une fois le livre échappa de nos mains,
— — — — — — — — —

s'écrie: „Wer erkennt hierin wohl noch das Original? Man kann nicht gut ein milderes Urtheil über diese Parodie fällen, als daß sie gewiß ohne die Absicht lächerlich zu machen, und in dem vollen Glauben des Verfassers, er liefre eine poetische Übersetzung geschrieben ist".

[95]) Encore faut-il savoir gré à Voltaire de n'avoir pas appelé la Comédie un „fumier", mot qui souvent lui échappe pour définir l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare et de Calderon. „C'est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier" (de Shakespeare — Lettre à D'Argental, 19 juillet 1776). „Je fus le premier qui tirai un peu d'or de la fange où le génie de Shakespeare avait été plongé par son siècle" (Lettre à l'Académie française). „Il est bien naturel que Corneille ait tiré un peu d'or du fumier de Calderon" (Dissertation sur l'Héraclius espagnol).

[96]) Un Choix des plus beaux morceaux du Paradis Perdu de Milton, traduit en vers par Louis Racine de Névernois, arrangé par G. M. Bontemps, parut à Paris en 1803. Se rappelle-t-on comment Voltaire, dans le Temple du Goût prétendait réduire l'ouvrage de Rabelais? (Œuvres, XII, 353): „Presque tous les livres y sont corrigés et retranchés de la main des muses. On y voit entre autres l'ouvrage de Rabelais, réduit tout au plus à un demi-quart." („Un bon conte de deux pages est acheté par des volumes de sottises. Lettres philos.). On trouve aussi dans ce Temple „tout l'esprit de Bayle . . . dans un seul tome". Combien de tomes faudrait-t-il pour condenser l'esprit de Voltaire, éparpillé dans des centaines de volumes?

[97]) Voir L. Donati, J. J. Bodmer und die italienische Literatur, dans J. J. B. Denkschrift zum CC. Geburtstag. Zürich, 1900, p. 284 et le compte-rendu de E. Sulger-Gebing dans les Studien z. vergl. Literaturgesch., II, 116.

[98]) „Bella pensata, diceva Aristofane ridendo (Difesa de G. Gozzi), che si debba cavare un bellissimo occhio fuor dell' occhiaia, perchè abbia lume in sè che non ne hanno gli orecchi e il naso. Non sarebbe buon consiglio il gittare a terra un palagio fatto con tutta la maestria dell' architettura, per mettere in serbo una colonna di porfido, o un pezzo di verde antico".

[99]) Peut-on condamner d'emblée les doctrines scholastiques dans le poème de Dante? (p. 287) „Wer auch das sanfte Licht, den stillen, sittsamen, doch sinnlichen und starken Ausdruck nicht entdeckt, der mitten in der scholastischen Gelehrsamkeit aus einer poetischen Ader fließt . . . "

[100]) Klopstock écrit à Bodmer le 7 juin 1749: „Ich habe schon lange ein großes Verlangen gehabt diesen Poeten Dante zu lesen" (Denkschrift citée, p. 282).

[101]) Le „teologus" Dante faisait peur à quelques braves Italiens du XVIII siècle. „Il Dante, ch' era un gran teologo . . . parlò d'alcuni segreti di quella divina scienza sì duramente, che mosse nausea colla barbarie della forzata espressione". Rezzonico dans un Ragionamento sur les Opere poetiche de Frugoni. Voir Bull. d. soc. dant., IX, 7.

[102]) Quelle mémorable leçon de goût et d'élégance que ce Commentaire Voltairien sur Corneille, si minutieux et si prétentieux! Que de fois Voltaire a-t-il reproché à son glorieux ancêtre les „impropriétés", „cet amas de phrases louches, irrégulières, incohérentes, obscures", les „barbarismes", les „duretés", la „bassesse", la „vulgarité", l'„horrible galimatias"! Et il appelle son examen „impartial"; il répète qu'il ne prétend nullement „dépriser Corneille", heureux s'il réussit à montrer (Comm., I, 488) „que les beautés ne nous aveuglent pas sur les défauts; que notre nation est juste en admirant et en désapprouvant". „Les jeunes auteurs en voyant ces chutes déplorables et si fréquentes, en seront plus sur leurs gardes".

[103]) Bien souvent Voltaire prolongeait l'âge barbare au delà du siècle de Dante et du moyen âge usuel. Voir l'article sur l'Art dramatique du Dict. phil.: „Dès l'an 1480, quand toutes les autres nations de l'Europe croupissaient dans l'ignorance absolue de tous les arts aimables, quand tout était barbare" . . . Dans le Siècle de Louis XIV (Chap. XXV):

„on était barbare dans le temps de Ronsard, et à peine on sortait de la barbarie dans celui de Chapelain". (Chap. XXXII): „les Français n'étaient encore recommandables que par une certaine naïveté, qui avait fait le seul mérite de Joinville, d'Amiot, de Marot, de Montaigne, de Régnier, de la Satire Ménippée: cette naïveté tenait beaucoup à l'irrégularité, à la grossièreté". Dans l'Essai sur les mœurs (Chap. CXXI): „Son génie (de Shakespeare) perça au milieu de la barbarie, comme Lopès de Vega en Espagne". (Chap. CXXV): „La France, sous ce prince (François I) commençait à sortir de la barbarie et la langue prenait un tour moins gothique" etc.

[104]) Un autre critique frappait moins rudement sur „ces fameux troubadours" dans un compte rendu des Fabliaux de Legrand d'Aussy (Correspondance littéraire, X, 99; 1740): „Il fait voir que ces tristes chansonniers ne doivent leur grande fortune qu'à l'Italie, dont ils furent les maîtres, où les introduisit l'affinité du langage, et qui s'est plu à immortaliser leur mémoire. On les a crus de grands hommes, parce que Pétrarque et le Dante les chantèrent".

[105]) „Also herrschet nach ihrem Ausspruch in des Dante Grundrisse übler Geschmack, und in den Verzierungen gothische Kühnheit" (apologie du Dante dans les Freymüt. Nachrichten du 1763). Meinhard disait de la Divine Comédie qu'elle était „in einem gothischen Geschmack erzwungen" (E. Sulger-Gebing, Dante in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts, II, dans la Zeitschr. f. vergl. Literaturg., N. F., X, 37). Moutonnet de Clairfons, admirateur de Dante, au grand dépit de Voltaire, comparait, bien avant A. W. Schlegel, le poème de Dante à une cathédrale gothique. (Vie de D. A. en tête de sa traduction de l'Enfer, 1776): „Cette triple „Comédie" ressemble à ces Temples majestueux, augustes et gothiques; ils étonnent et surprennent par leur vaste étendue, par leur prodigieuse élévation, et par leur structure hardie et solide, légère et durable; mais trop surchargée d'ornemens superflus, grotesques et puérils". — Bouvy, (Voltaire et l'Italie, p. 76) traduit fort à propos un passage de la Dissertazione accademica de Bettinelli, alors octogénaire (1799): „Pourquoi admirer une statue gothique, une figure de Cimabue, pour un muscle bien rendu, un coup de pinceau bien donné . . . ?"

[106]) „Vous êtes le roi du plaisir" écrit le duc de Choiseul à Voltaire (5 juillet 1760). P. Calmette, Choiseul et Voltaire d'après les lettres inédites. Paris, 1902, p. 102. Une note au chant XX de la Pucelle blâme les imaginations du „sombre et fanatique Milton", „dégoûtantes, affreuses, absurdes". „Nous déclarons que nous avons ces facéties abominables en horreur. Nous ne voulons que nous réjouir".

[107]) „On a enfin compris qu'il faut écrire comme les Raphaëls, les Carraches et les Poussins ont peint . . . On a reconnu aussi que les beautés du discours ressemblent à celles de l'architecture; les ouvrages les plus hardis et les plus façonnés du gothique ne sont pas les meilleurs. Il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement; mais visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice". Fénelon, Des grâces de l'élocution (Discours de réception à l'Académie française. 1693). D'autres, avant Fénelon, affectent du dégoût pour le „désordre gothique". Voir Guéret, Le Parnasse réformé, Paris, 1624, p. 150.

[108]) Qu'on lise ses notes De la manière gothique dans les Voyages de Montesquieu, publ. par le baron A. de Montesquieu, Bordeaux, 1894, II, 365 ss. Il dit de la porte plus ancienne du Baptistère de Florence (II, 345): „c'est un ouvrage gothique; mais on voit le goût se former". Il admire ailleurs les églises de Florence (I, 169): „il y a cela d'extraordinaire, c'est qu'à Florence, l'architecture gothique est d'un meilleur goût qu'ailleurs. Le Dôme et Santa Maria Novella sont de très belles églises, quoique dans le goût gothique. Elles ont un air de simplicité et de grandeur que les bâtiments gothiques n'ont pas. Il fallait que ces grands génies fussent supérieurs à l'art de ce temps-là". On dirait que c'est Voltaire qui parle. Montesquieu possédait cependant un château gothique, où il invitait parfois ses amis. Voir ses Lettres familières à l'abbé de Guasco, p. 49: „Je me fais une fête de vous mener à ma campagne de la Brede, où vous trouverez un château, gothique à la vérité, mais orné de dehors charmants, dont j'ai pris l'idée en Angleterre".

[109]) Moutonnet de Clairfons, traducteur de l'Enfer de Dante, s'amuse plus tard à traduire quelques églogues de Battista Mantovano. (La Galéide ou Le Chant de la Nature, Poème . . . avec la traduction de plusieurs morceaux des Eglogues (de Battista Mantovano), Galéopolis, 1798) et il dit (p. 47): „Le Mantovan mêle souvent dans ses églogues le sacré et le profane. Cet alliage monstrueux est désagréable à l'esprit . . . C'est ressembler à ces architectes qui, par un esprit faux et bizarre, mêlent et confondent dans les bâtiments qu'ils construisent la pureté, l'élégance et la majesté de l'architecture grecque, avec les formes roides, monotones et gigantesques des monuments gothiques".

[110]) Même Parini paraît déplorer, dans les Principî delle Belle Lettere, le fatras des langues étrangères qui se mêlait aux vers de Dante, plus impurs que ceux de Pétrarque. Dante, „condotto dal suo entusiasmo ad esprimere in qualunque modo le alte fantasie della sua mente, aveva con troppa libertà, a dir vero, usurpato e dall' Ebraico, e dal Greco, e dal Francese,

e dal Lombardo parole e modi del dire, che per la loro natura mal convenivano, e difficilmente potevano far lega co' vocaboli e colle forme del suo Volgare".

111) „Il n'y a de bon, ce me semble, que ce qu'on peut relire sans dégoût," écrivait Voltaire à Mme Du Deffand, en 1766 (Corresp., VIII, 356). „Les seuls bons livres de cette espèce sont ceux qui peignent continuellement quelque chose à l'imagination, et qui flattent l'oreille par l'harmonie. Il faut aux hommes musique et peinture, avec quelques petits préceptes philosophiques, entremêlés de temps en temps avec une honnête discrétion".

112) C'est ainsi que Rossetti appela un jour la langue d'Alighieri.

113) Voir C. Dejob, Etudes sur la tragédie, Paris, 1897, p. 152, et une de mes notes dans la Rass. bibl. d. letter. ital., X, 1902, n° 10–11.

114) On sait que dans la bibliothèque de Mme de Pompadour, où figurait une riche collection de pièces de théâtre et un Shakespeare français, alla s'ensevelir un Dante italien. La marquise n'aura jamais troublé son repos, sans doute. Elle écrivait en 1755 à la duchesse d'Aiguillon: „Quant à son Esprit des loix, je n'avois ni le temps, ni peut-être la capacité de le lire: ces lectures profondes ne conviennent qu'à peu de femmes". Lettres de Mme La Marquise de Pompadour, Londres, 1772, p. 38. Harrwitz, Die Bibliothek der M. von Pompadour (Zeitsch. f. Bücherfr., VIII, 198 ss.) ne mentionne pas ce Dante qui figure dans l'ancien catalogue, Paris, 1765, n° 1294. D'autres exemplaires figurent: dans le Catalogue des livres et estampes de la bibliothèque de feu Monsieur Perrot, Maître des Comptes, Paris, 1776 (n° 1688, p. 112); dans le Catalogue des livres de la bibliothèque de feu le Duc de la Vallière, III, 115 (le duc possédait la traduction manuscrite en vers du Paradis de Bergaigne, le commentaire manusc. sur l'Enfer de Barzizza, un exemplaire du Convivio, Firenze, 1490); dans la Bibliotheca Fayana, Paris, 1725 (p. 254); dans le Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le Duc d'Aumont, Paris, 1782 (p. 145); etc.

115) „On lit Bayle, on ne lit point Nicole". Article Bayle du Dict. philos. – „Vous me dégoûtez des livres", écrivait le duc de Choiseul à Voltaire (12 octobre 1760. Voir Calmette, Choiseul et Voltaire, Paris, 1902, p. 124); „je brûlerai tous ceux qui ne seront pas de vous; ils ne font que tenir de la place dans ma chambre et je ne lis que vos ouvrages".

116) Même Leopardi y pénétrait un temps difficilement. Il écrit le 23 septembre 1823 dans ses Pensieri (V, 430): „Dante che riesce a spaventar dell' inferno, non riesce, nè anche poeticamente parlando, a invogliar punto del Paradiso; e ciò, non per mancanza d'arte, nè d'invenzione . . . ma per natura de' suoi subbietti e degli uomini".

Besprechungen.

Ernst Meinck, Friedrich Hebbels und Richard Wagners Nibelungen-Trilogien. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der neueren Nibelungendichtung. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin. V. Band.) Leipzig, Max Hesses Verlag, 1905. 94 S. 8°. Mk. 2,50. Subskriptionspreis Mk. 2,15.

Hebbels Nibelungen wurden 1861 zum ersten Male in Weimar unter Dingelstedts Leitung aufgeführt, 1862 erschien die erste Ausgabe, 1863 erhielt das Werk den Schillerpreis. Trotz allen Versuchen sind diese Nibelungen aber auf der deutschen Bühne nicht heimisch geworden und werden auch in Zukunft immer nur vereinzelte Aufführungen erleben. Von Wagners Ring erschien zuerst 1853 eine Ausgabe für Freunde und ein öffentlicher Druck 1863. Liszt war 1861 vor Dingelstedts Ränken aus Weimar gewichen und damit war alle Hoffnung auf die ursprünglich geplante erste Ringaufführung in Weimar geschwunden. Der Ring gewann niemals einen Literaturpreis, erst 1876 erstand er im Bayreuther Festspiel zum Leben. Inzwischen haben sich alle Bühnen seiner bemächtigt und die freilich meist sehr schlechten und stillosen Aufführungen nehmen von Jahr zu Jahr überall zu. In diesen sehr verschiedenen Schicksalen spiegelt sich die Schätzung, die Mit- und Nachwelt Wagner und Hebbel zollte. Eine erschöpfende vergleichende Darstellung der beiden Werke, eine Geschichte ihrer Würdigung in der Öffentlichkeit, auf der Bühne und im Volke, in der Zunft der Literaturwissenschaft, an deren Spitze Bartels sein Evangelium vom allein selig machenden Hebbel predigt, wäre sehr verdienstlich. Sie kann nur von einem in Sagenkunde, germanistisch und literarhistorisch gründlich geschulten Gelehrten mit künstlerischer Empfindung vollständig gelöst werden. Meinck greift nur einiges wenige heraus und hält mit seinem Urteil ziemlich zurück. Seine Schrift tritt den zahlreichen Arbeiten zur Seite, die Hebbels Nibelungen auf ihre Quellen prüfen; sie will der in literarischen Kreisen gegenwärtig herrschenden Überschätzung Hebbels steuern und nachweisen, daß Wagners Ring „infolge Erweiterung, Vertiefung und eigenartiger Behandlung des Stoffes den Vorzug verdiene". Ein vor lauter Milde ungerechtes Urteil! Die Dichtungen Richard Wagners sind wie die unserer größten Meister einsam und unvergleichlich. Den Beweis, daß sie beliebige Literaturprodukte

überragen, können wir uns heute sparen. Immerhin ist es nützlich, die sagengeschichtlichen Grundlagen genau zu prüfen, um darnach die Bedeutung und Eigenart der neuen Dichtung zu bemessen. So oft es geschieht, immer bieten sich neue Ein- und Ausblicke. Wie Wagner den Stoff bewältigte, hat Meinck 1892 in einer besonderen Schrift über die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Ringdichtung geschildert. Ich selber habe in einem Büchlein über die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung, Charlottenburg 1902, diese Frage behandelt, so daß ich hier nicht weiter darauf eingehen will. Meinck spricht in seinem neuen Buche viel mehr von Hebbel als von Wagner; so will auch diese Anzeige verfahren. R. M. Werner hat für Hebbels Nibelungen überschwängliches Lob: Hebbel ist „der prädestinierte Erneuerer der Nibelungen", „ein Dolmetsch der Sage, wie es keinen anderen gab". Ich halte Hebbels Nibelungen für ein ganz verfehltes Literaturprodukt, fast noch schlechter als Jordans Nibelunge. Mein Urteil schöpfe ich aus einer Vergleichung mit den Sagenquellen und aus einer Betrachtung der poetischen Form an und für sich. Von keiner Seite hält Hebbels Werk stand. Wer alte Sagen erneuert, muß zu den Quellen notwendig inneres Verhältnis gewinnen und gründliche Kenntnis der Überlieferung sich aneignen. Der moderne Dichter hat natürlich das volle Recht der Beschränkung und Auswahl; so durfte Hebbel sich ans Nibelungenlied halten, wenn ihm diese Überlieferung paßte. Aber er blieb in Wirklichkeit doch nicht beim Lied stehen, sondern umgab Brunhild mit geheimnisvollen Zügen, wobei völlig mißverstandene nordische Berichte mit krauser eigener Erfindung durcheinander gewirrt sind. Nur ein Literat, dem jedes Verständnis für die germanische Sage mangelt, konnte derlei zustande bringen. Der moderne Dichter muß seinen Stoff womöglich mit neuen Gedanken durchdringen. Er soll nicht bloß ein Erneuerer, sondern auch ein Mehrer sein. Aber die Ideen müssen organisch mit der Überlieferung verknüpft, aus ihr entwickelt sein. Hebbels Leitgedanken stehen nun in gar keinem Zusammenhang mit der Sage. Der Gegensatz zwischen Heidentum und Christentum ist mit der Sagenform des Nibelungenliedes ganz unvereinbar. Wollte Hebbel hier eingreifen, so mußte er viel freier und selbständiger verfahren. Mit wenigen, meisterhaften Zügen hat z. B. Wagner im Lohengrin das Heidentum durch Ortrud verkörpert und damit die an sich schon tief ergreifende Handlung auf weltgeschichtlichen Hintergrund gestellt, wovon die Quellen nicht das geringste wissen. Aber im Lohengrin ist alles das natürlich, organisch, bedeutungsvoll, in Hebbels Nibelungen gezwungen, überflüssig, störend. Die Erzählung von Siegfrieds Jugendtaten, oder das Lied vom Fluch des Goldes, mit dem Volker den vierten Akt von Kriemhilds Rache eröffnet, beweisen, daß Hebbel für die germanische Sage gar kein Stilgefühl besaß, von der Überlieferung gar keine lebendige Anschauung gewann und daher auch nicht neu gestalten konnte. Er war einmal nicht dazu berufen, den Hort zu heben und hat mit unglücklicher Hand darnach gegriffen. Wer die alten Sagen wirklich kennt und schätzt, wird auf Schritt und Tritt förmlich beleidigt durch das, was Hebbel höchst stilwidrig ihm daraus vorplaudert.

Wie der Inhalt, so ist auch die Form sehr bedenklich. Es wird viel

zuviel erzählt. Das Vorspiel vom gehörnten Siegfried scheint mir eine wahrhaft kindliche Exposition. In erkünstelter Gleichgültigkeit, die in Wirklichkeit den Eindruck widerwärtiger Prahlerei macht, bereden die Personen die Ereignisse, die der Verfasser nicht auf die Bühne zu bringen wagt. In den Nibelungen finde ich keine dramatische Kraft und Größe, keine einzige Szene, die uns irgendwie tiefer ergreift, wohl aber nur allzuviele Vorgänge, die im höchsten Grade widerwärtig sind, wie am allerschlimmsten Siegfrieds Tod, wobei Hebbels Darstellung an Roheit und Plattheit alle Nibelungenpoeten weit übertrifft. Ein Verfasser, der die Todesszene so unglaublich abstoßend darstellt, scheint mir jeden Anspruch verloren zu haben, als ernsthafter dichterischer Bearbeiter der Siegfriedsage zu gelten. Im ganzen Stück vermisse ich plastische Bühnenbilder und dramatisch wirksame Vorgänge. In nüchternster Szenerie treten die Personen fortwährend auf und ab, und ergehen sich in endlosen Reden. Die Sprache ist platt, geschraubt, maßlos übertrieben, voll lächerlicher Verstöße gegen Zeit und Umstände. Mit Recht staunte schon 1864 Gregorovius über „die Gewöhnlichkeit in der Auffassung, Darstellung und Sprache dieses letzten Produktes des jüngst verstorbenen Dichters. Nichts von echter Tragik; Menschen ohne Blut; Helden nirgends; kein großer Zug; alles ins Bürgerliche abgeplattet, trotz eingemischter Edda-Phantastik". Ich pflichte diesem Urteil Zug für Zug aus voller Überzeugung bei.

Hebbel hat sich nie klar gemacht, daß der Nibelungenstoff doch auch in Sprache und Vers einen besonderen Ausdruck verlangt, daß der Blankvers nicht dazu geeignet ist, fortwährend in unmöglichen Übertreibungen zu schwelgen, die der niederste Bänkelsänger der altdeutschen Heldensage nicht gewagt hätte. In Prosa wären die Nibelungen immerhin noch erträglicher geworden. Wer das Nibelungenlied als Hauptquelle benützt, hätte seiner Sprache wohl einen Anflug daraus verleihen dürfen. Hebbel ahnt aber gar nicht den formelhaft gebundenen, feinen und adligen Kunststil der Vorlage. Das germanische Heldentum betrachtet Hebbel nur als rohe, athletenmäßige Kraftübung; darum sprechen auch seine Figuren in unedlen Kraftausdrücken, die durch unzählige Anachronismen lächerlich sind.

Wie Hebbel eigene Empfindungen einwebt, dafür nur ein Beispiel. In Kriemhilds Rache sehen wir Kriemhild zuerst, wie sie Vögel und Eichkätzchen füttert, und daraus entnimmt das Gespräch zwischen ihr und Ute ein paar Gemeinplätze, die, wie immer, durchaus nicht zur Sache gehören. Hebbels Tierliebe ist bekannt; ich schätze sie weit höher als alle seine Werke. Aber in diesem Zusammenhang wirkt sie läppisch, spielerisch. Und Siegfried frönt daneben rohester Jagdlust und wirft „mit jeglichem Getier, zuletzt mit einem Fuchs" nach Raben. Daß Siegfried, wie in einer unechten Strofe des Liedes, auch bei Hebbel am Rhein Löwen jagt, bemerke ich hier nur beiläufig. Eine geschmacklose Übertreibung der Vorlage unterstreicht Hebbel stets. Bei Wagner ist Siegfried auf der letzten Jagd beutelos; das Abenteuer mit dem gefangenen Bären eröffnet humoristisch und unblutig den jungen Siegfried; der Held entwendet niemals der Mutter die Welpen und lebt traulich mit den Tieren des Waldes; sogar über Fafners Tod waltet tiefernste Stim-

mung. In den Feen und im Parsifal hat Wagner eine schmerzlich ergreifende Anklage gegen den sinnlos rohen Tiermord auf der Jagd erhoben. Für Wagner ist die Liebe zum Tier ein wesentlicher Zug seiner Weltanschauung, die er zwanglos und organisch mit den dichterischen Stoffen zu verknüpfen wußte; bei Hebbel fehlt aller Ernst. Kriemhilds Liebe zu den Tieren steht, wie ihre eigenen Worte andeuten, nicht höher, als die der alten Jungfer zu ihrem Mops. Die ganz äußerliche, unvermutete Anspielung ist weder im vorhergehenden noch im folgenden irgendwie bedingt und somit leeres Geschwätz.

Wenn eine Sage einmal eine alles überragende Neugestaltung erfuhr, so wird jeder andere Versuch dagegen abfallen, wie jedes Faustgedicht vor Goethes Faust naturgemäß in Schatten tritt. Ich würde daher gar nicht Hebbel und Wagner vergleichen, sondern Hebbels Nibelungen im Verhältnis zu anderen, näher liegenden Bearbeitungen zu verstehen suchen. Geibel und Jordan sind ihm ebenbürtig, nur in der Sprache ein wenig geschmackvoller und verständiger; aber Ibsens nordische Heerfahrt gibt den richtigen Maßstab. Diese wirklich großartige und stilvolle Neudichtung beweist einerseits, daß es trotz Wagner möglich war, eine völlig eigentümliche Neugestaltung der Sage zu gewinnen, die sich neben dem Ring behauptet; anderseits aber deckt Ibsens Gedicht genau dieselben Schwächen der Hebbelschen Nibelungen auf, wie sie sich aus dem Vergleich mit Wagner uns ergaben. Gerade dadurch wird unser Urteil sachlich begründet. Ibsen behandelt die nordische Form der Sigurdsage, die Völsungasaga, und stellt sie auf den Grund der isländischen Familiensage. Also von vornherein ein greifbarer, klarer Leitgedanke, der aus genauester, gründlichster Quellenkunde mit echter dichterischer Kraft stilgemäß und anschaulich gestaltet ist. Dazu hebt Ibsen in eigentümlicher Weise, aber ganz organisch, das Problem der Wahlverwandtschaft heraus und stellt im Gewande einer isländischen Heldensage einen allgemein menschlichen Vorgang dar. Kein Mißgriff, keine Geschmacklosigkeit, kein Anachronismus, sondern nordisches Heldentum von edler und großer Gesinnung, reiches, volles Leben in Erscheinung, Handlung, Rede und Umwelt! Wendet man sich von diesem schlichten, eindrucksvollen Bild wieder zu Hebbels Nibelungen zurück, so tritt ihre im kleinen und großen durchgehende arge Stillosigkeit ins grellste Licht. In Norwegen schuf ein weiser und mächtiger Dichter ein echtes Kunstwerk, während Hebbel sich vergriff, da ihm alle Voraussetzungen, sichere Quellenkunde und das vom Stoff verlangte Form- und Stilgefühl, fehlten.

Rostock. Wolfgang Golther.

Maurus, P., Die Wielandsage in der Literatur. Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Herausgegeben von Hermann Breymann und Josef Schick. XXV. Erlangen und Leipzig, A. Deichertsche Verlagsbuchhandl. Nachf. (Georg Böhme). 1902. VI, 226 S. 8°.

Lienhard, Fritz, Wieland der Schmied. Dramatische Dichtung.

Mit einer Einleitung über Bergtheater und Wielandsage. Stuttgart 1905. Druck und Verlag von Greiner und Pfeiffer. XIX, 86 S. 8°.

Die vorliegende gediegene Arbeit, aus Varnhagens Schule hervorgegangen, gibt einen Überblick über das ganze Gewebe der Entwicklung der Wielandsage, von der Vorzeit bis zu den modernen Dichtungen von Drachmann, Gustav Körner, Börsch (Angus Comyn). Die früheren Untersuchungen über die Geschichte und den Ursprung der Wielandsage, insbesondere das gründliche Buch von Jiriczek,[1]) sind nach Gebühr verwertet. Nach einem einleitenden Kapitel über die Völundarkvidha, über Heimat, Ursprung und Alter der Sage (auch Maurus hält an dem germanischen Charakter und der niederdeutschen Heimat fest), folgt der Hauptabschnitt, der die Verbreitung der Sage in der Literatur behandelt, in drei Unterabteilungen gegliedert.

Von diesen bespricht die erste die literarischen Überlieferungen, Zeugnisse und Anspielungen des Mittelalters (altenglische, skandinavische, niederdeutsche, wallisische und mittelenglische, altfranzösische, oberdeutsche, niederländische). Dieser Abschnitt konnte nichts erheblich Neues bringen, zeigt aber auf Grund der sorgfältig gesammelten Zeugnisse, wie weit die Sage verbreitet war, zugleich, daß sie nur in Norddeutschland und England, Dänemark und Schweden bis in spätere Zeit lebendig geblieben ist.

Die zweite Unterabteilung (B) erörtert ‚die blutigen Mohrengeschichten des Mittelalters, welche in ihren Hauptmotiven große Ähnlichkeit mit der alten Wielandsage zeigen'. Dieser Abschnitt ist meines Erachtens der wichtigste des ganzen Buches. Die ‚Mohrengeschichten' und ihr Zusammenhang mit der Wielandsage sind bisher von der Wielandforschung noch so gut wie gar nicht berücksichtigt worden.

Varnhagen hatte in den Englischen Studien XIX, 163 f. eine mittelalterliche Fabel ‚De ceco qui se ipsum precipitavit' aus einer Handschrift der Erlanger Bibliothek (Nr. 234, 13.—14. Jahrh.) mitgeteilt, und auf ihren Zusammenhang mit einer Novelle des Bandello hingewiesen, welche Koeppel wiederum als unmittelbare oder mittelbare Quelle von Shakespeares Titus Andronicus erkannt hatte (Engl. Stud. XVI, 365 ff.). Ich selbst glaubte in dieser Geschichte eine Variation der uralten Wielandsage zu finden (Herrigs Archiv CXVII, 377 ff.). Maurus hat nun den hier angeknüpften Fäden weiter nachgespürt, in einer Geschichte des Giovanni Pontano (1426–1503) die eigentliche Quelle dieses weitverbreiteten Novellenstoffes entdeckt, und denselben in allen seinen Verzweigungen verfolgt.

Der Inhalt dieser Geschichte ist in Kürze folgender: Ein Sklave rächt sich an seinem Herrn dadurch für erlittene Unbill, daß er die Gattin (Tochter) desselben entehrt, dessen Kinder bis auf eines (zwei) ermordet und den Vater selbst durch das falsche Versprechen, das letzte (die Gattin) zu

[1]) Eine Ergänzung hierzu lieferte Jiriczek im ersten Bande der „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" S. 354 f.: „Ein französisches Wielandmärchen."

verschonen, dazu bewegt, sich zu verstümmeln (zu blenden, die Nase abzuschneiden, eine Hand abzuhauen). Er stürzt sich hierauf selbst von der Höhe des Hauses (Turmes) herab. (Maurus S. 58.)

Die Ähnlichkeit dieser Geschichte mit der Wielandsage ist so augenfällig, daß die Verwandtschaft wohl kaum zu bezweifeln ist. Namen und nähere Verhältnisse sind allerdings vergessen oder verdunkelt. In der ältesten Fassung ist der Sklave zwar nicht gelähmt, wie Wieland, sondern geblendet worden; aber dieselbe Abweichung findet sich auch in der vor einigen Jahrzehnten aus dem Volksmund aufgezeichneten Sachsenwaldsage vom Schmied Meland (Jahrb. d. Ver. f. niederdeutsche Sprachforsch. 1875, I, 104 f., Maurus S. 22). Sodann ist in den italienischen Quellen der Schauplatz auf die Insel Majorka verlegt. Eine Insel ist auch der Schauplatz der Wielandsage; oft werden bekanntlich Sagen in fremden Ländern lokalisiert, aus Gründen, die gewöhnlich nicht mehr nachweisbar sind. Der Schmied Wieland ist (bei Bandello) vermutlich darum zum Mauren oder Mohren geworden, weil die Mauren als Waffenschmiede besonders berühmt waren.

In der Völundarkvidha läßt sich Völundr von Nidhudhr das Versprechen geben, Bödhvildr und das erwartete Kind zu schonen. In den Mohrengeschichten ist der Spieß umgedreht – eine durch den Charakter des Missetäters bedingte, leicht begreifliche Änderung. Daß der Sklave seinem Herrn hoch vom Turm sein Rachewerk verkündet, stimmt überein; wenn er sodann vom Turm herabspringt und sich tötet (während Wieland in die Lüfte fliegt), so ist das eine vom realistischen Standpunkte aus notwendige Änderung.

Wir haben hier also eine altgermanische Sage, die im Mittelalter sich bis nach Italien und Spanien verbreitete. Ob die Verbreituug durch volkstümliche Überlieferung oder durch unbekannte literarische Quellen vermittelt wurde, läßt sich kaum entscheiden. Unmöglich wäre es nicht, daß Langobarden, Goten oder Normannen die Sage nach Italien gebracht hätten, ähnlich wie die Angelsachsen sie nach Britannien einführten.

Da nun Shakespeare sicher diese Sage in irgend einer abgeleiteten Fassung ebenfalls kannte, so erhebt sich die (von Maurus nicht berührte) Frage, ob nicht auch Shakespeares Caliban durch die Wielandsage angeregt worden ist. Ich wage nicht sie zu bejahen, möchte indessen darauf hinweisen, daß die Idee von Calibans beabsichtigter Rache und Empörung diese Vermutung einigermaßen nahelegt.

In der dritten Abteilung endlich werden die neuzeitlichen Bearbeitungen der Sage behandelt, von denen die meisten, wie Maurus nachweist, auf Simrocks Heldengedicht zurückzuführen sind. Oehlenschläger hat dagegen seine ‚Vaulundurs Saga' (1804) unmittelbar aus der Völundarkvidha geschöpft und ihm folgt Holger Drachmann mit seinem Melodrama ‚Volund Smed' (1894).

Am tiefsinnigsten hat unter den neueren Dichtern Richard Wagner den Geist der Sage erfaßt. Ihm ist der Schmied Wieland zum Sinnbild der geknechteten Kunst geworden, die sich selbst befreit und sich zu lichten Höhen emporschwingt, zugleich aber auch zum Vertreter des deutschen Volkes im

Revolutionsjahre (1848). Enthält etwa Hauptmanns Versunkene Glocke dunkle, dem Dichter selbst vielleicht unbewußte Erinnerungen an die Wielandsage?

Breslau. Gregor Sarrazin.

Es sei mir, da ich ja in meiner Studie über „Die Gudrunsage in der neueren deutschen Literatur“ (Rostock, 1902; vgl. Studien II, 502) selber einen Beitrag zur Untersuchung der literarischen Entwicklung der mittelalterlichen Sagen bis auf die Gegenwart zu liefern suchte, gestattet, im Anschluß an vorstehende Besprechung noch ein paar Bemerkungen zu Maurus' letztem Hauptabschnitt, den Bearbeitungen der Wielandsage in der neueren Zeit zu machen. Außer zwei dänischen Dichtungen und der englischen Übertragung eines deutschen Schauspiels sind diese alle auf deutschem Gebiet entstanden. Bemerkenswert ist, daß, während der Sagentypus I (s. oben) im Mittelalter, von einer einzigen Ausnahme abgesehen, unerwähnt blieb, die neueren Bearbeitungen alle das Bestreben zeigen, die beiden ursprünglich fast unverbundenen Typen organisch miteinander zu vereinigen. Der erste, der die Sage in Deutschland zu neuem Leben erweckte, war Karl Simrock. Auf sein Heldengedicht gehen, wie schon oben erwähnt, in der Hauptsache sämtliche späteren deutschen Bearbeitungen zurück. Mit Recht weist Maurus bei seiner Übersicht der neueren Dichtungen auf die, wie ebenfalls schon Sarrazin hervorgehoben hat, alle anderen Versuche überragende Bedeutung des Wagnerschen Dramenentwurfes hin, für dessen einzige Quelle übrigens – im Gegensatz zu Schlösser (vgl. Bayreuther Blätter 1895. XVIII, 30–64) u. a. – Maurus das Simrocksche Gedicht hält. Richard Wagner war es beim Entwerfen seiner Dichtung weniger darum zu tun, die Wielandsage als solche zu erneuern; ihn trieb es, diesen Stoff, in dem sich ihm der deutsche Volksgeist in seinem edelsten Drange zu offenbaren schien, einzig darum neu zu gestalten, weil er in ihm eine Möglichkeit ersah, in künstlerisch geklärter und verständlicher Weise das kund zu geben, was damals seine eigene Seele mit allgewaltigem Sehnen und Wollen erfüllte. Nicht nur hat seine Dichtung ihrer Vorlage gegenüber im ganzen und in vielem einzelnen an Vertiefung und Verinnerlichung unendlich gewonnen, sondern „das Erzeugnis einer schmerzlichen und tieferregten Begeisterung“ ist auch zum Ausdruck einer neuen, dem Dichter völlig eigenen Idee geworden, und wir werden Maurus zustimmen, wenn er diese Idee in des Dichters Wunsche erkennt, „daß der geknechtete menschliche Geist“ — und, fügen wir hinzu, der geknechtete Genius der wahren göttlichen Kunst —, „gleichwie Wieland sich aus erdrückendem Zustande losgerissen und machtvoll sich zu freien Höhen erhoben hat, die ihn lähmenden Bande lösen und zu neuem freien Geistesleben sich erheben möge.“ Außer diesem Wagnerschen Entwurf und einer späteren Versifikation desselben hat die Wielandsage in Deutschland noch vier dramatische und zwei erzählende Bearbeitungen erfahren. Als Beispiel der zahlreichen kürzeren Nacherzählungen in Prosa bespricht Maurus dann noch Scheffels anmutige Wiedergabe der Sage in seinem Ekkehard.

Zu den dichterischen Bearbeitungen wäre noch ergänzend nachzutragen eine Wielandballade Rudolf Baumbachs in dessen epischer Dichtung

„Horand und Hilde". Besondere Beachtung verdienen auch die beiden vom Verfasser ausführlich geschilderten dänischen Behandlungen der Sage: die Erzählung Oehlenschlägers, als die älteste der neuzeitlichen Bearbeitungen, und Holger Drachmanns eigenartige melodramatische Dichtung, welche 1904 durch Irene Forbes-Mosse (München, Verlag von Albert Langen) zum ersten Male ins Deutsche übertragen wurde.

Stuttgart. Siegmund Benedict.

Die Reihe der von Maurus behandelten deutschen Wielanddichtungen schließt mit dem Drama von Josef Börsch aus dem Jahre 1895. Gerade ein Jahrzehnt später sind die sieben Szenen von Lienhards dramatischer Dichtung auf dem Bergtheater bei Thale am Harz aufgeführt worden. Die dem Drucke des Dramas beigefügte Einleitung Lienhards über die Wielandsage beschränkt sich auf den Abdruck des Eddaliedes von Wölund in Gerings Übertragung. Lienhard möchte die Wielandsage als Mythus fassen: „die Kraft des Feuers, das als Blitz sich mit den Wolkenjungfrauen jagt, sie liebt, verfolgt, einfängt; die donnernde Not und den rauschenden Segen, der aus diesem Kampf der Elemente entsteht; das Symbolische dieses Kampfes, der sich ja auch innerhalb des Menschen zwischen Trieb und Geist als ein elektrisches Hassen und Lieben darstellt." Den bösen König hat Lienhard wie seine Vorgänger gezeichnet, sonst aber sich ihnen allen gegenüber selbständig verhalten. Bei Wieland und seinen Brüdern hat er das elbische Element verstärkt; nur Wieland wird durch die gefangene Walküre aus dem Zwerge zum Helden geläutert. Und die reinigende Liebe, die Albwiss ihm ins Herz gepflanzt, bewirkt, daß Lienhards Wieland die Versuchung, sich an des Königs Kindern zu rächen, überwindet, die ihm angebotene Liebe von Nidhods Stieftochter Bodwild zurückweist. Wie Lienhard in seiner Sprache den Anklang an die Stabreime harmonisch mit kraftvoller Prosa vermischt, so ist auch in der Dichtung der Versuch gemacht, die alten Sagenelemente und die persönliche Auffassung des Neudichters von der veredelnden Macht der Liebe harmonisch miteinander zu verschmelzen, wobei indessen gerade das der alten Sage so wesentliche Rachemotiv ausgeschaltet wurde.

Breslau. Max Koch.

Ricci, Charles, Sophonisbe dans la Tragédie classique italienne et française. Turin, G.-B. Paravia e C. 1904. XIX, 222 S. gr. 8°.

Hardt, Karl, Massinissa und Sophonisbe, Tragödie in fünf Akten, als Manuskript gedruckt. Hamburg, Pont & v. Döhren, 1903. 160 S. kl. 8°.

Die zahlreichen dramatischen Bearbeitungen, die der Sophonisbestoff vom Beginn des neueren Dramas an erfahren hat, veranlaßten schon frühzeitig in Deutschland neben Übersetzungen zu kritischen Untersuchungen und

vergleichender Betrachtung. Diese Arbeiten wurden schon 1888 vom Herausgeber der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte N. F. I, 471–474 zusammengestellt gelegentlich der Besprechung von Paul Feits Vortrag über „Sophonisbe in Geschichte und Dichtung“ und dessen Übersetzung der Tragödie Trissinos (beide Lübeck 1888), Vollmöllers Neudruck der Sophonisbe Mairets und Fries' Dissertation über „Montchrestiens Sophonisbe, seine Vorgänger und Quellen“ (Marburg 1886). Seitdem erschienen meines Wissens drei neue vergleichende literargeschichtliche Arbeiten über den Stoff, das oben genannte Werk Riccis, ferner als Supplementheft VI der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, herausgegeben von Dr. D. Behrens, die Schrift Dr. A. Andraes „Sophonisbe in der französischen Tragödie mit Berücksichtigung der Sophonisbe-Bearbeitungen in anderen Literaturen“ (Oppeln und Leipzig 1891 [114 S.]), und ein Programm von L. Morel, La Sophonisbe de Mairet et la Sophonisbe de Geibel (Zürich 1896), das mir leider unzugänglich blieb. Von Andraes Werk erschien der erste Abschnitt (die französischen Bearbeitungen des Sophonisbestoffes, 39 S.) schon 1890 als Göttinger Dissertation. Nach meiner Kenntnis hat die Schrift Andraes noch keine Besprechung erfahren. Um so eher glaube ich deshalb bei Besprechung der Arbeit Riccis das ältere deutsche Werk vergleichend heranziehen zu dürfen.

Noch immer sind solch vergleichende Verfolgungen eines Stoffes nicht sehr zahlreich, und fast alles, was bis jetzt darin geleistet wurde, erfuhr scharfe Aussetzungen, weniger in sachlicher als in methodischer Hinsicht. Nun wird es jedem, der sich auf das Gebiet der vergleichenden Stoff- und Literaturforschung gewagt hat, einleuchten, daß eine allgemein gültige Methode, ein Schema, wie man im Anfange gar zu leicht anzunehmen geneigt ist, sich nicht für alle derartigen Arbeiten aufstellen läßt. Denn in der Entwicklung jedes Stoffes liegt ein eigenes Gesetz. Stoffe der neueren Geschichte bieten meist tiefere, vielseitigere, ja oft mehrere sich ausschließende Probleme zugleich und das in ihrem Wesen begründete literarische Entwicklungsgesetz ist darum schwerer zu erkennen und zu befolgen als in Stoffen des naiven Altertums, die meist auch gar nur auf eine einzige Quelle oder eine beschränkte Anzahl knapper Überlieferungen zurückgehen und keine vieldeutige Auffassung zulassen. Alle dramatischen Möglichkeiten erschöpfen sich bei antiken Stoffen meist rasch, und die Einfachheit des Inhalts zieht auch naturgemäß der Form eine engere Grenze; das kann man selbst an Shakespeares Römerdramen beobachten. Die geringen Unterschiede der dichterischen Auffassung und verhältnismäßig auch der Form trüben aber leicht den Blick für die inneren Entwicklungsbedingungen und bedeutsamen Wechselbeziehungen des Stoffes zu den einzelnen literarischen Epochen und Dramentypen. Und weil das Material nun doch nach einer Ordnung verlangt, greift man meist zu der ganz oberflächlich mechanischen Gliederung nach Nationalliteraturen und nach der zeitlichen Reihenfolge. Gewiß sind auch diese Einteilungsgründe bei jeder stoffgeschichtlichen Darstellung zugunsten klarer Übersicht zu beachten, aber sie müssen bedingungslos hinter tieferen Beziehungen zurücktreten. Dramen, die in unmittelbarem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, darf man nicht getrennt in verschiedenen Abschnitten behandeln.

Ebenso grundfalsch und ungeschickt, wie ermüdend in der Darstellung und ergebnislos wäre es, wollte man in einer Stoffgeschichte Dramen, die den internationalen Dramentypen der Renaissancetragödie oder des Ordensschuldramas angehören, der trockenen und innerlich zusammenhanglosen Gliederung nach Nationalliteraturen zuliebe auseinanderreißen. Dieser eine Hinweis genüge hier. Freilich sind solche Forderungen nicht unter allen Umständen gültig; nötige Abweichungen müssen dem richtigen Takt überlassen bleiben.

Andrae hat seine Aufgabe gar nicht erkannt, er ist über die falsche mechanische Darstellungsweise nicht hinausgekommen. Ricci hat seine Aufgabe trefflich gelöst.

Der trotz seiner Länge bescheidene Titel von Andraes Schrift drückt ihren Inhalt nicht entsprechend aus; der zweite Teil, die Übersicht der Sophonisbe-Bearbeitungen in anderen Literaturen, ist mehr als doppelt so lang und im einzelnen durchaus nicht knapper oder oberflächlicher behandelt wie die Besprechung der französischen Sophonisbedramen. Andrae führt sogar die nicht dramatischen Darstellungen des Stoffes am Ende der einzelnen Abschnitte auf und schließt mit einem kurzen ikonographischen Anhang. Mit höchst anerkennenswertem Fleiße ist es Andrae gelungen, eine überraschende Fülle des Materials zusammen zu bringen. Aber Wert hat seine Schrift eben nur in bibliographischer Hinsicht, für die vergleichende Literaturgeschichte hat sie wenig geleistet. Mitunter beachtet er zwar die methodologischen Hinweise, die Max Koch gelegentlich seiner harten aber gerechten Beurteilung der Dissertation von Fries a. a. O. zur vergleichenden Behandlung dieses Stoffgebiets gibt, im ganzen steht jedoch Andraes Untersuchung methodisch nicht viel höher als Fries' Arbeit. Andraes fleißige, nach Nationalität der Verfasser und chronologisch, also äußerlich geordnete Stoffsammlung ist keine Stoffgeschichte. Andrae ergänzt im Anfang nur die höchst dürftige Leistung seines Vorgängers Fries, und wo er nicht mehr zu liefern weiß als dieser und andere Vorarbeiten (wie Klein, Geschichte des Dramas, Feits Monographien u. a.) beschränkt er sich einfach auf Verweise, ohne das dort gebotene Material zu verarbeiten. Viel überflüssiger Ballast findet sich in Andraes mit Zitaten überladener Schrift; niemand wird in ihr die allzu ausführlichen, ganz unverhältnismäßig umfangreichen bibliographischen Angaben, die genaue Beschreibung von Format und Titelblättern, die Inhaltsverzeichnisse von Sammelbänden und Aufzählung von Personen aus Dramen erwarten und suchen, die mit dem Thema nicht das geringste zu tun haben. Solch ein Bericht Andraes über mehrere spanische Dramen, die zufällig mit einem Sophonisbe-Drama im selben Sammelband gebunden sind, umfaßt beinahe fünf volle Seiten!

Riccis Arbeit fängt eigentlich erst da an, wo Andrae aufhören zu können geglaubt hat. Die berühmten Namen der Dichter, die bedeutsame Stellung einzelner Sophonisbe-Dramen in der Geschichte der italo-französischen klassizistischen Tragödie reizten Ricci zu der im Ergebnis undankbaren Aufgabe, noch einmal die lange Reihe sämtlich schwacher Dramen über diesen Stoff zu betrachten, der auf den ersten Blick so verführerisch ist und geradezu dem Ideal der klassischen Tragödie zu entsprechen scheint.

Die „structure intime" des Stoffes, dessen Eigenart ihn auch a priori vom Theater der Romantik verbanne, sei schuld an der Schwäche sämtlicher Sophonisbe-Dramen; mit diesem unerfreulichen Ergebnis macht Ricci uns schon in der Einleitung bekannt. Er entwickelt den Inhalt der geschichtlichen Quellen, legt die dramatischen Adern in den Überlieferungen bloß, zeichnet in feinsinniger Stoffkritik die dramaturgischen Möglichkeiten voraus und gewinnt so eine feste Unterlage und sichere Grundsätze für die Untersuchung der einzelnen Dramen. Livius' Erzählung biete ein Drama des Patriotismus und der Leidenschaft. Aber sittliche Kraft und patriotische Gefühle allein machten Sophonisbe für die moderne Bühne nicht anziehend genug; eine Herzensangelegenheit, eine Liebesleidenschaft müsse den trotzigen Patriotismus der Heldin mildern und uns menschlich näher bringen. Appian liefere zur Psychologie der Sophonisbe das erforderliche sentimentale Element. Hierauf betrachtet Ricci die erste dichterische Gestaltung der Überlieferung durch Petrarca im V. Buch von dessen lateinischem Epos „Africa", die durch ihren in breiten Wellen ausströmenden Lyrismus eine mächtige Quelle der Inspiration gewesen sei („le premier homme moderne . . . a su donner une physionomie, une expression, une vie tout à fait nouvelles au récit de Tite-Live"), geht dann auf die kalte, lebens- und bewegungslose Episode in den „Trionfi" ein und betont überall des Dichters Verweilen auf Einzelheiten, seine variierende Ausschmückung der geschichtlichen Motive. Die Zergliederung dieser Wandlungen, nach den gleichen Gesichtspunkten aufbauender Kritik durchgeführt wie die der geschichtlichen Quellen, beweist, wie wichtig und notwendig bei vergleichender Verfolgung eines dramatischen Stoffes die Heranziehung von Darstellungen desselben in anderer dichterischer Form sein kann. Die stetige Entwicklung des einfachen Stoffes gewährt Ricci den großen Vorteil, die Untersuchung der zahlreichen Bearbeitungen nach der Zeitfolge durchführen zu können; die Scheidung nach Nationalliteraturen ist mit Recht aufgegeben. Nur einmal unterbricht er wohlbegründet die Zeitfolge, indem er dem mit Mairet wetteifernden Stücke Corneilles die hundert Jahre spätere Sophonisbe Voltaires anschließt, die, ihrerseits wieder aus Rivalität gegen Corneille geschrieben, die erste regelmäßige französische Tragödie Mairets auffrischt. Die Betrachtung jedes einzelnen Dramas stellt Ricci an auf der Grundlage kurzer, gelungener Darlegungen der jeweiligen literarischen Gesamtlage und Epoche des Dramas wie der Eigenart jedes Dramatikers; er analysiert die Gestaltung des Stoffes in ihrer Hand, indem er vor allem das innere Gefüge der Handlung, die Charaktere, Leidenschaften und tragischen Konflikte beachtet; er weist Entlehnungen, Abhängigkeiten nach, die Formung der von den Quellen gebotenen und Neueinführung selbständiger dramatischer Motive, durch welche die Dichter den gefährlichen Schwierigkeiten des Stoffes zu entgehen hoffen, stellt die Wechselwirkung zwischen den alten und neuen Motiven und der allgemeinen dramatischen Zeitströmung fest, vergleicht die Neuerungen mit den Leistungen der Vorgänger und gewinnt so einen tiefen Einblick in die dramatischen Fähigkeiten und Schwierigkeiten des Stoffes und ein gerechtes Urteil über den literargeschichtlichen Wert der einzelnen Bearbeitungen. Auf diese Ergebnisse

kommt es ihm am meisten an. Fragen der Technik übergeht er zwar nicht, doch stellt er sie mehr in den Hintergrund und hebt die besonderen Unterschiede der äußeren Technik bei den einzelnen Dramen fast zu wenig hervor. Indessen beeinträchtigt dies wie das Fehlen eines Index oder einer übersichtlichen Zusammenstellung der Bibliographie den Wert der Arbeit wenig. – Ricci hat nach genauer Prüfung des Stoffes an sich und seiner dramatischen Formungen planvoll und gesetzmäßig eine lückenlose organische Entwicklung des Stoffes methodisch aufgezeigt. Zuweilen bemüht sich auch Andrae, die Dramen in engere Beziehung zueinander und zu den Quellen zu setzen, aber er weiß nicht vom Äußerlichen tiefer zu dringen. Die beiden Arbeiten ergänzen sich gegenseitig in vielen Punkten.

Ricci kannte von Andraes Arbeit nur den als Göttinger Dissertation [1]) erschienenen ersten Teil über die französischen Bearbeitungen des Sophonisbestoffes Außerdem benutzte er noch Fries' Dissertation, Vollmöllers Neudruck der Sophonisbe Mairets und einige neuere italienische und französische Monographien und Aufsätze über dieses Stoffgebiet. Die, auch wenig ergiebigen, älteren deutschen Zusammenstellungen von Joh. Heinr. Schlegel (1758) und Epheu (Garlieb Hanker 1782) blieben Ricci erklärlicherweise unbekannt, ebenso Feits Vortrag und Einleitung zu seiner als Schulprogramm erschienenen Übersetzung der Sophonisbe Trissinos; auch Kleins Geschichte des Dramas finde ich nicht erwähnt. So kennt Ricci nicht die von Feit und Andrae in seinem vollständigen Werk (1891, S. 114) erwähnte Hypothese Otto Jahns, daß die Geschichte von Sophonisbes Schicksalen überhaupt auf eine Dichtung zurückgehe, ein altrömisches Drama, eine fabula praetexta. [2]) Aber Ricci ahnt und vermutet Ähnliches (s. S. 13 u. 24). Ein Eingehen auf den, ebenfalls in Feits Vortrag S. 11 erwähnten Bericht über Sophonisbe im „Chronicon" oder „Annales" des Byzantiners Zonaras (erste Hälfte des 12. Jh.) kann man bei Ricci um so leichter missen, als jener Historiker selbst wieder von Cassius Dio abhängig ist und als Quelle für Dramen kaum in Betracht kommt. Verwunderlich jedoch ist, daß der italienische Verfasser Riccoboni nicht nachgeschlagen hat; dadurch entging ihm die Abhängigkeit Trissinos in seiner Abschiedsszene der Sophonisbe von Euripides' Alkestis. Oder er legte auf diese Beziehung keinen Wert, was ebenso ungünstig zu vermerken wäre. Auch vermißt man Luigi Riccobonis „La Sofonisba, opera tragica in III atti, Modena. [3]) Antonio Capponi 1710 (s. Andrae in dem Ricci unbekannten II. Teil, S. 56, aus dem Catalogue Vallière Nr. 19030) in Riccis Anhang „Sophonisbe dans l'Opéra italien". Ricci scheint auch nicht Riemanns Opernhandbuch (Repertorium der dramatisch-musikalischen Literatur, Leipzig o. J. [1886]) [4]) und Picots Bibliographie Cornélienne (Paris 1876) benutzt zu haben. Daher geht er (S. 212—214) nicht auf die nach Riemann vorhandenen Beziehungen von Silvanis Oper (1708) zu Corneille (nach Picot zu Trissino) und die wohl zu weit gehende Annahme Picots ein, daß die

[1]) Ricci gibt dafür S. 74 Anm. fälschlich 1880 statt 1890 als Erscheinungsjahr an. [2]) Vgl. Karl Meiser, Über historische Dramen der Römer (Festrede in K. Akademie der Wissenschaften München 1889, S. 23 f.) [3]) Vgl. Lombardi, Storia della letteratura italiana nel secolo XVII. Modena 1829. III, 412. [4]) Auch F. Clément & Larousse, Dictionnaire des Opéras (Dict. lyrique) Paris o. J., das mir nicht zur Hand ist, wird von Ricci nirgends erwähnt.

1681 am Collegio Clementino zu Rom aufgeführte anonyme opera tragicomica Sofonisba eine Nachahmung der Tragödie Corneilles sei (vgl. Ricci S. 132 ff). — Verazis Oper kennt Andrae (S. 51–53) eingehender, Ricci (S. 220) nur dem Titel nach, dagegen weiß Ricci (S. 220 f.) über Petrali-Marcellis Oper Genaueres zu berichten als Andrae S. 56. Im ganzen übertrifft Riccis Übersicht der italienischen Sophonisbe-Opern Andraes Anführungen weit an Wert. Nach der Anlage der Arbeit Riccis würde man freilich auch eine Zusammenstellung französischer Opern über Sophonisbe erwarten; Andrae tritt hier zum Teil ergänzend ein (S. 30/31, 53). Er nützt freilich die zahlreichen, aber zu knappen Hinweise Riemanns nicht aus. Den dort verzeichneten von Bald. Galuppi komponierten Text von Gaet. Roccaforte führt z. B. Andrae wie auch Ricci nicht an. Zur Ergänzung der Angaben Riemanns wie zur Vervollständigung der Zusammenstellung der Opernliteratur über den Stoff verweise ich auf das erst im vorigen Jahre vollendete große Werk Robert Eitners, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten . . . bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (1900 ff., 10 Bde.) und Fétis' ältere Biogr. Univ. des Musiciens. Riemann verzeichnet nicht folgende Ricci bekannten Opern: La Sofonisba, Dramma eroicomico . . . Dell' Abate Gioseppe Maria Tommasi (Musik von Francesco Ciampi) Massa 1714 (s. Ricci S. 215), die Oper Del Mares (Lisbona 1803, s. Ricci S. 217) und Siface e Sofonisba, dramma rapresentato al S. Carlo di Napoli l'anno 1802, musica di Guglielmo Pietro. Ricci kennt dagegen wieder nicht die Opern von Luigi Predieri (ca. 1725), Matteo Vento (Neapel 1762), Leonardo Leo (Neapel 1719), der Silvanis Text, und die Opern von Maria Theresia d'Agnesi (Neapel 1771), [1]) Vinc. Federici (Turin 1805), denen beiden Zanettis Text zugrunde liegen soll. Da ich mich auf die schwierige und zu umfangreiche Zusammenstellung der Opernliteratur über Sophonisbe und die Ausgleichung der abweichenden Angaben Riccis und Riemanns hier nicht weiter einlassen kann, mögen diese Hinweise auf die auffälligeren Lücken genügen.

Unbekannt blieb Ricci die von Andrae (s. S. 50) aufgespürte Sofonisba, Dramma Tragico (des Perabò Don Antonio), Milano, Galeazzi 1771. 8°. Dagegen behandelt er ausführlich die Andrae entgangenen, für die Stoffgeschichte bedeutsamen Dramen des Pepoli, Biamonti (S. 162 ff.) und Fabbri (S. 181 ff.) und die Tragicomedia La Sofonisba ovvero l'Infedele per esser fedele des Domenico Bonmattei Pioli (1714; s. S. 135 ff.) Höchst anziehend ist die schroff gegensätzliche Beurteilung der Sophonisbe Pansutis durch Andrae S. 46—50 und Ricci S. 137—145. Andrae sagt wenig und zitiert hier zu viel; ein ganz wiedergegebenes seitenlanges „Meisterstück poetischer Erzählung" verführt ihn zu dem Schlußurteil: „Die Bearbeitung des Pansuti ist eine der poetischsten überhaupt." Man wird sich aber leicht Riccis tiefer begründetem ganz entgegengesetztem Urteil anschließen dürfen: „sa Sofonisba, inférieure à toutes les Sophonisbe que nous avons vues jusqu'ici, est aussi avec Sejano la plus faible de ses tragédies"; und gerade vom Stil der Tragödie Pansutis sagt sein Landsmann: „C'est presque partout la

[1]) Vgl. Lombardi III, 427 und Mazzucchelli, Scrittori d'Italia I, 200.

même platitude, la même prolixité stagnante. Les vers sont moins que médiocres et les répétitions par trop fréquentes . . ." (S. 139/40, 146).

Nur bei Montchrestien hält Ricci es für nötig, beide Original-Ausgaben der Sophonisbe wegen ihrer textlichen Verschiedenheit anzuführen. Die Verzeichnung späterer Neuausgaben und der Übersetzungen ist aber durchaus nicht bloßer Ballast, wie Ricci mit manchen andern anzunehmen scheint; sie gibt bemerkenswerte Aufschlüsse über Beliebtheit und Verbreitung der einzelnen Werke und die internationalen literarischen Beziehungen. Andrae, der soviel überflüssige bibliographische Angaben macht, vergißt das auch. Zu Trissinos Drama bemerkt er nur: „Bis in unsere Zeit hinein erscheinen noch fortwährend Ausgaben." Hier wäre eine bibliographische Zusammenstellung am Platze. Lione Allacci, Drammaturgia (Venezia 1755) verzeichnet S. 727 und im Supplemento S. 929 für die Zeit von 1524—1723 elf Ausgaben; die ebenfalls von Allacci angegebenen italienischen Übersetzungen der Sophonisbe Corneilles (s. Suppl. S. 929) sind Andrae (s. S. 27) aus Picot bekannt, Ricci erwähnt sie nicht. Allacci verzeichnet ebenda noch eine zweite Ausgabe der Oper Silvanis (s. Ricci S. 212 ff.): La Sofonisba, Dramma. — in Venezia, per il Voltolini, 1744 in 12° nel Tomo III delle Opere Drammatiche dell' Autore; dell Ab. Francesco Silvani, Veneziano.

Die beabsichtigte und wohlbegründete Beschränkung auf das französische und italienische klassizistische Drama, der dabei immer noch beträchtliche Umfang des Materials verboten Ricci, auf Sophonisbe-Dramen in anderen Literaturen näher einzugehen. In der Einleitung nennt er nur die bekanntesten: Marston, Thomson, Lee, Geibel. Zugleich weist er auf ein italienisches Stück aus der neuesten Zeit hin, das ihm unzugänglich blieb, Girolamo De Radas Sofonisba, dramma storico, Napoli, De Angelis 1892 in −12° S. 75. — An sachlichen Ergänzungen zu dem bedeutenden von Andrae gesammelten Material wüßte ich noch einiges hinzuzufügen. Für seine Zusammenstellung literarischer Schöpfungen über den Stoff in nicht dramatischer Form hätte Andrae meines Erachtens noch manch anziehende kleinere Dichtungen bei den Renaissancepoeten gefunden. Mir ist wenigstens zufällig ein Epigramm Georg Buchanans bekannt, das nicht das einzige Gedicht über die afrikanische Heldin aus der Renaissancezeit sein dürfte. Es findet sich in den Opera Omnia des schottischen Dichters (Leyden 1725, t. II. S. 388, Nr. XV) unter dem Titel Sophonisba:

Vivere post victam patriam, patremque, domumque,
Non potero dominis mancipium Ausoniis.
Morte manumittar: poteram felicius ante
Non iterum taedis conciliata novis.

Der Operntext von Meißner (Leipzig 1785) erschien in anonymer holländischer Übersetzung: Sophonisba, Tooneelspel naar het Hoogduitsch van A. G. Meisner (Door W. Coertse, Jr.) [1] Amsterdam, W. Coertse Jr. en D. Schuurman 1788, 8°. Zu Andraes Kapitel IV. Sophonisbe in der nieder-

[1] Vgl. Doorninck, Bibliothek van Nederlandsche Anonymen en Pseudonymen, und Andrae S. 109.

ländischen Literatur, wäre noch hinzuzufügen H. J. Schimmel, [1]) Dramatische Werken. (Nieuwe volledige uitgave). Amsterdam, ('s Hage), J. C. Loman Jr. 1884/85. 3 dln. post 8°. Hieruit afzonderlijk, elk Nr. f. 0,75, Nr. 14. Sofonisbe (naar E. Geibel). — Auf S. 76 und 85 ist bei Andrae ein Drama „Masinissa" von Duranti erwähnt, über das ihm nichts weiter bekannt wurde. Vielleicht weist die Nouvelle Biographie Générale (Firmin Didot Frères) XV, 442 f. eine Fährte. [2]) Zu dem von Andrae S. 92 besprochenen Gedicht Sir David Murrays (London 1611) fand ich im Dictionary of National Biography XVI, 12 die Bemerkung: Michael Drayton has commendatory verses before ... Murrays ‚Sophonisbe' 1611, und ebenso in R. Farquharson Sharp, Dictionary of English Authors S. 87: Drayton contributed verses to Murray's 'Sophonisbe'. — Andraes Vermutung (S. 92), daß die Tragödie Hannibal and Scipio by Thomas Nabbes die Sophonisbe-Episode mit umfasse, ist richtig. Vgl. Dictionary of Nat. Biogr. XL, 17 f.: „A third piece 'Hannibal and Scipio, an historical Tragedy in five acts of blankverse' was produced in 1635 by the queen's servants at their private house in Drury Lane. Nabbes obviously modelled his play upon Marston's Sophonisbe ... His tragedies are not attractive. But Samuel Sheppard in the sixth sestiad ('the Assizes of Appollo') of his 'Times Display'd 1646, associates Nabbes's name with the names of D'Avenant, Shirley, Beaumont and Fletcher, and selects his tragedy of 'Hannibal and Scipio' for special commendation. — Ludwig Anzengrubers Vater, Johann Anzengruber, verfaßte eine ungedruckt gebliebene Jambentragödie Sophonisbe. [3])

Auch ein Klosterschuldrama aus Ulm ist mir über den Stoff bekannt. Im „Diözesanarchiv von Schwaben, Organ für Geschichte, Altertumskunde, Kunst und Kultur der Diözese Rottenburg und der angrenzenden Gebiete", herausgegeben von Beck, Ravensburg-Stuttgart 1900, Jahrgang 18, S. 139 teilt Theodor Schön („Geschichte des Theaters in Ulm") darüber folgendes mit: Ebenfalls im Jahre 1783 wurde aufgeführt am Schluß des Schuljahres ein Stück, dessen Musik verfaßt war von dem regulierten Chorherrn des Wengenklosters, Michel Methie, geb. 14. Nov. 1748 in Deggingen, gest. Dez. 1807, „der die Liebe besiegende Scipio, ein Schauspiel, aufgeführt von der studierenden Jugend im Kloster zu den Wengen" und „der von der Liebe besiegte Achilles, Singspiel, (gedruckt in Ulm 4°) usw." Das erste der beiden Stücke behandelt die Erzählung, wie P. Corn. Scipio, Africanus maior, den Reizen der gefangenen Sophronisbe, der Gattin des Numidiers Syphax widersteht. [4]) Die Personen waren: P. Cornelius Scipio — Mago, afrikanischer Feldherr und Statthalter von Karthago — Eucharis, seine Nichte

[1]) Vgl über den Verfasser Fr. Bornmüller, Biogr. Schriftstellerlexikon der Gegenwart, Leipzig 1882 S. 644 und Gubernatis, Écrivains du jour III, 1744. [2]) „Comte Duranti (Durante), orateur et poète italien, né à Brescia en 1718, mort dans la même ville le 24 nov. 1780." Von ihm sind zwei Tragödien (Virginia 1768, Attilio Regolo (1770) dort angegeben. Einen anderen Dramatiker Giovanni Bartolommeo Duranti (gest. 1713), „di cui si hanno alcune commedie e dodici Oratorii stampati, varie tragedie rimaste inedite ed alcune altre opere comiche", nennt Lombardi III, 406. [3]) Vgl. Ludwig Anzengrubers Gesammelte Werke, Stuttgart, Cotta, 3. Aufl. Einleitung in Bd. I, S. XII. — Const. v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich I, 51. [4]) Erinnert an das bekannte Motiv der letzten Akte der Tragödie Geibels.

– Spartus, Heribal, deren Brüder – Alcuinus, Fürst von Arragonien – Perax, Fürst der Numidier – Lucius, Bruder Scipios – Laelius, Unterfeldherr der Römer – Bitias, Oberst des Perax – Narva, Claudius, römische Hauptleute – Ein Bote – Gefolge von Soldaten." – Sophronisbe scheint versehentlich oder als selbstverständlich in diesem Personenverzeichnis nicht wiederholt; auch Syphax fehlt, oder ist er mit Perax identisch? Der geschichtliche Stoff scheint nach diesem knappen Bericht viel unter der Willkür des geistlichen Dramatikers gelitten zu haben. Es läßt sich vermuten, daß die karthagische Sophonisbe hier mit jener spanischen Jungfrau (s. Andrae S. 26) zu einer Person verschmolzen ist, die Scipio nach einer von Livius 26,50 erzählten Episode ihrem Bräutigam, dem vornehmen Celtiberer Allucius, mit Geschenken überladen zurücksandte. [1]) Der „Alcuinus, Fürst von Arragonien" des obigen Personenverzeichnisses würde dann die Rollen des Masinissa und Allucius (man beachte den ähnlichen Klang der Namen!) vereinigen. Der Name Sophronisbe, offenbar eine Verschmelzung von Sophronie und Sophonisbe (vgl. Andrae S. 30, Ricci S. 200 f.) findet sich wieder in Parissets ungeschichtlichem und, nach Ricci, lächerlichem Drama „Sophronisbe ou les derniers moments de Carthage" 1864.

Ricci hat den dramatischen Stoff so in alle Fasern zerlegt und durchdrungen, daß sein wenig erfreuliches, vernichtendes Schlußurteil wohl allgemeine Gültigkeit beanspruchen darf. S. 208: „Ainsi Sophonisbe . . . n'a pu fournir et ne fournira peut-être à jamais à la tragédie une héroïne vraiment digne d'elle-même, sous l'influence inéluctable, semble-t-il, de cette fatalité, qui pesa si lourdement sur sa triste et glorieuse existence." Dies Urteil wird nur bestätigt durch die neueste Sophonisbetragödie, die noch wenig bekannt sein dürfte und auch meines Wissens noch nirgends besprochen wurde.

In Carl Hardts fünfaktiger Tragödie „Massinissa und Sophonisbe" (Hamburg 1903) erinnern die Namen Bostar, Sarkas, Methumbal und Hiram an Geibels Drama, von dem sie sich aber darin wesentlich unterscheidet, daß Hardt die erfundene Beziehung Sophonisbes zu Scipio am Schluß fallen läßt Auch manche Situationen in Hardts Stück gemahnen an Geibel. Der erste Aufzug entspricht in gewisser Hinsicht den ersten drei Expositionsszenen Geibels zwischen Methumbal, Thamar und Sophonisbe; die bei Geibel erzählten Ereignisse sind bei Hardt nach Appian in Handlung umgesetzt. (Vgl. Geibel, Gesammelte Werke, Stuttgart 1883, VII, S. 6 Thamar, S. 10 Thamar, S. 12 Sophonisbe). Nicht ungeschickt entwirft Hardt den großen geschichtlichen Hintergrund, den Todeskampf des in sich selbst uneinigen Karthago; wie La Grange und der Holländer Nieuwelandt (1639) [2]) führt er Sophonisbes Vater Hasdrubal, wie Roeber die kriegsfeindliche Handelspartei in sein Drama ein. Als Mittelsperson zwischen Hasdrubal und Massinissa erfindet Hardt einen würdigen alten Freund Hasdrubals, den Maharbal. Aber die Weiterentwicklung der ganz gut angesponnenen politischen Motive der Handlung gelingt Hardt nicht. Die Unzufriedenheit der von dem

[1]) Andrae bemerkt, diese Episode fände sich namentlich in den deutschen Sophonisbetragödien (wie bei Voltaire) wieder. [2]) Der IV. Akt Nieuwelandts ähnelt Hardts IV. Aufzug.

wüsten Demagogen Hanno geführten Partei mit Hasdrubals allzu verschleierter Politik steigert sich zu offenem Zwist mit dem Suffeten und Abfall selbst der hohen Beamten wie Mago, der sich mit einem in gewisser Beziehung auch den Dramatiker treffenden Vorwurf lossagt:

Mädchenlaunen sollen
Entscheiden, ob in Syphax uns ein Retter
Erstehen, ob er unsern Untergang
Besiegeln soll!

Dieser Hasdrubal, der die massasylischen Gesandten lange warten läßt, um seiner Tochter Bedenkzeit zu geben, erscheint als Politiker der Lage nicht gewachsen, in die ihn Hardt hineinstellt. Er ist überhaupt kein Staatsmann, hat keinen Tropfen punisch-orientalischen Blutes in seinen Adern; er ist nur ein guter Vater, der an jene bekannte Gattung sentimentaler Bühnenväter gemahnt. Er verharrt tatlos abwartend, das ist schlimm für eine dramatische Person. Er möchte das Unheil von Karthago durch seine Tochter abwenden, aber er möchte auch nicht gewaltsam in ihr Glück und Schicksal eingreifen.[1]) Gustav Freytags Plan,[2]) daß der staatskluge und doppelzüngige Hasdrubal den Masinissa täuscht, dazu die Tochter zum nichtwissenden Werkzeug gebraucht, wäre entschieden vorzuziehen. Hardt will aber das Drama nicht auf eine Intrige aufbauen, sondern Handlung und Tragik rein aus dem Charakter und freier Willensentschließung der Hauptperson entspringen lassen. Dieses an sich gute Streben hat zwei Fehler zur Folge. Hasdrubal, der sich geflissentlich jedes tätigen Einflusses auf das erregende Moment wider Erwartung verschlägt, stellt damit seine dramatische Existenzberechtigung in Frage, und dann fällt die Charakteristik der Hauptperson in übertriebene Schönfärberei; Sophonisbe hat im Drama keine leidenschaftlichen Affekte; matt wirkt ihre von vornherein abgeklärte Seelengröße, matt ist das erregende Moment, der Höhepunkt, ermattend die ganze Handlung. Hardts Sophonisbe ist völlig anders als Geibel sie darstellt und Freytag sie sich dachte. Sie ist weder des letzteren verführerische kluge Diplomatin von punischem Blute, noch die Amazone des ersteren. Masinissa charakterisiert sie treffend II, 2, S. 52:

„Zart und fein und sinnig,
So klug bedächtig, scheu-behutsam stets
Mit ihrem hellen Auge überall,
So ganz das holde, furchtsam scheue Weib;
Und plötzlich dann auf einmal hoch und hehr,
Fest, unerschütterlich, mit heitrer Ruhe
Das Kühnste wagend."

---

[1]) Wie in Herschs Drama. Vgl. Andrae S. 102 f. [2]) Nach Beurteilung des Geibelschen Stückes, welches das alte Problem nicht gelöst habe, ob der Sophonisbestoff überhaupt für das Drama brauchbar sei, entwirft Gustav Freytag einen eigenen Plan, wie man Leidenschaft, Spannung, Schuld, Verhängnis aus der früheren Geschichte des Massinissa und der Sophonisbe in das Drama zur Erweckung tragischer Empfindung hineinziehen könnte. (Vgl. Grenzboten 1869, I, 167 ff. und Ges. Werke, XVI, 285 ff.) Vielleicht kannte Hardt Freytags Hinweise.

Vor sinniger Zartheit und kluger Bedächtigkeit kommt sie zu keiner dramatischen Leidenschaft, und es will den Leser schon im ersten Akt bedünken, daß die pathetischen Klagen der Teuca, der zur teilnehmenden Confidente herabgemilderten Thamar Geibels, über das arme Opfer der Politik, im Munde Sophonisbens selbst angebrachter wären. Hardt sucht Sophonisbe zu retten, indem er sie in den ersten Akten die Rolle einer wesentlich patriotischen Heldin spielen läßt, die es als ein Glück und eine Wohltat preist, nach eigener freier Wahl ihre Liebe zu Masinissa um Karthagos willen opfern zu dürfen. Doch „la passion de Sophonisbe (pour Masinissa) quoique étouffée, exerce toujours un contre-coup déplorable sur l'héroïne. Il suffit pour cela qu'elle ait existé. . . .[1]) Quelque ménagement que l'héroïne prenne, sa conduite soulève toujours des doutes sur la sincérité de ces sentiments." (Ricci S. 204/5). — Hardts Massinissa ist nicht besser als der „elende Schwächling" Geibels (G. Freytag); er hat nichts von der Heldenkraft, die Freytag für ihn wünscht, und statt heißer Leidenschaft hat er grelle, unechte Leidenschaftlichkeit. Seinen Charakter treffen völlig Sophonisbes Worte V, 4, S. 149: Wer mit halbem Herzen an eine halbe Sache geht, hat nicht das Recht zu hoffen. Er hat den äußerlichen Affekt vor der Geliebten voraus, aber an ihrer Klugheit läßt er es bedenklich fehlen. Vom Höhepunkt ab, der Zusammenkunft der getrennten Liebenden „(le point le plus délicat et le plus important"), werden die Mängel in der Zeichnung der Hauptcharaktere besonders auffällig, und die Handlung kann sich nur mit künstlichen Mitteln halten, wie auch Freytag an Geibels Stück übel erfundene Übereilungen der Helden und Motive des Lustspiels tadeln mußte. Scipio — eine eisig kalte und leblose Rolle,[2]) seine überolympische Ruhe und Überlegenheit wirkt ziemlich karikiert — legt Massinissa, der eben noch vor Sophonisbe Einsetzung aller Kraft zur Rettung Karthagos und ihrem Schutze schwur, ein apodiktisches politisches Programm vor, und zwar in einer höchst unerwarteten und unwahrscheinlichen Situation; der eben noch so feurig leidenschaftliche Massinissa kommt nach solchen Schwüren und nachdem er den Römern Cirtas Tore verschlossen hat, ruhig in Scipios Lager, den Freund um Frieden und Schonung für Karthago zu bitten. Rom, antwortet der Staatsmann Scipio, will den Frieden; sein Heer kann aber Afrika nicht verlassen, ehe eine Gewähr gegen Übergriffe Karthagos geschaffen ist. Massinissa soll die erledigte Krone des Syphax zufallen und er, so erst Karthago gewachsen, diesem das Gleichgewicht in Afrika halten. „Jetzt", schließt er,

„Wirst selbst mein Fürst du leicht ermessen, wie
Unhaltbar deine Lage, gegenüber
Der Rom feindsel'gen Gattin, nur zu bald
Schon sich gestalten müßte, solltest du
Auf unsern Antrag einzugehen beschließen."

Nun verlangt Massinissa im V. Aufzug von der Geliebten die — natürlich verweigerte — Erklärung, daß sie „nicht länger eine Feindin Roms", als ob

[1]) Schon von Epheu (Garlieb Hanker) betont. Vgl. Andrae S. 98. [2]) Wie bei Voltaire und Alfieri, vgl. Ricci S. 208.

mit der bloßen Erklärung der Politik Genüge getan sein könnte. Er, der vor Scipio (IV, 4, S. 128) für seine Liebe noch Tron und Reich unbedenklich hingeben wollte, vergißt alle Schwüre und schickt Sophonisbe den Giftbecher. Bedauernswert kurzsichtig nennt er Sophonisbes Voraussicht der wahren Absichten Roms und des Schicksals ihrer Vaterstadt eine Übertreibung. Daß seine Anhänglichkeit an die jüngere Freundschaft mit Scipio es so leicht über seine wiederentflammte Leidenschaft und wiederbeschworene Freundschaft für Karthago gewinnt, macht uns den so plötzlich ernüchterten Massinissa als unedlen Charakter, der sich durch die Aussicht auf Machtvergrößerung blenden läßt, verdächtig. Willenlosen Unbestand, der jedem Trieb gehorcht, und Geflacker verworrener Leidenschaft (Geibel II, 5) zeigt Hardts Massinissa noch unangenehmer auffällig als der Geibels. – Syphax, dessen Tod der Sophonisbe im III. Akt fälschlich gemeldet worden ist, tritt im IV. Akt noch einmal gefangen und schwer verwundet auf, um über die Treulosigkeit seiner Gattin zu rasen und ingrimmig Scipio vor ihr zu warnen; er wird nur durch einen effektvollen Tod gehindert, sie und ihren Buhlen den Römern zu verraten, indem er ihnen die geheime Falltür zu dem schon von Marston und Geibel erfundenen unterirdischen Gange zeigen will. Wir können Syphax hier wie in anderen Dramen nur ein mit etwas Verachtung gemischtes klägliches Mitleid zollen.

Charaktere und Handlung verlieren in Hardts Drama alle eigentümliche geschichtliche Färbung. Einen zu romantisch gekünstelten Anstrich hat der Schluß: „es schlägt Zwölf (!) . . . Sophonisbe schließt die Augen und sinkt zurück; das Orchester setzt pianissimo ein mit dem Allegretto aus Beethovens A-dur-Symphonie. . . . Die Musik erstirbt in abgebrochenen Tönen und entseelt sinkt Sophonisbe zurück. Die Ampel erlischt. Schwarzes Gewölk lagert sich vor den Mond; die Bühne wird finster. Pause. Der Mond bricht noch einmal durch die Wolken. . . . Der Mond wird wieder von Wolken verhüllt; Finsternis. Pause."

Auch die Sprache des ganzen Dramas ist auf einen zu modernen Ton gestimmt, der oft als störender anachronistischer Mißklang berührt. Doch ist anzuerkennen, daß der Dichter sich große Mühe gegeben hat, den spröden Stoff zu bewältigen, freilich nur um neue Schlingen im Stoffe aufzudecken und in sie zu fallen. Das Ergebnis seiner undankbaren Bemühungen ist nur eine Bestätigung des Schlußurteils Riccis, das die dramatische Brauchbarkeit des Stoffes aufs höchste in Frage stellt. Die Möglichkeit eines guten und wirksamen Sophonisbedramas, die Freytag noch offen hielt, ist stark zu bezweifeln.

Breslau. ——— Karl Kipka.

Brie, Maria: Savonarola in der deutschen Literatur. Breslau, Verlag von M. & H. Marcus. 1903. 96 S. 8°. Preis Mk. 3. –

Die Verfasserin hat in dieser Arbeit, einer Heidelberger Dissertation mit anerkennenswertem Fleiß ein stattliches Material, das freilich leider „viel Spreu" mit sich führte, aufgeschichtet und übersichtlich verarbeitet; aus den wechselnden Zeitströmungen sucht sie die wechselnden Spiegelungen des in der Geschichte schwankenden Charakterbildes zu erklären. Es ist ja nicht

eben eine schwere Aufgabe, die sie sich gestellt, doch das Gebotene befriedigt durchaus; anzuerkennen ist auch – von einigen stilistischen Unebenheiten abgesehen (S. 73: „Für Liebe kann man nichts.“! S. 84: „Der historische S. ist . . . kein tragischer Held, Uhdes ist es“; soll heißen: Uhdes Savonarola) – die zwar nicht glänzende, aber fließende, durchaus lesbare Darstellung.

Einleitend erzählt die Verfasserin nach Villari, Burlamacchi u. a. die Geschichte des großen Bußpredigers und teilt uns im Anschluß daran das Urteil gleichzeitiger und späterer Historiker mit. Fesselnd ist Macchiavellis Auffassung. Nötigt ihm Girolamos strenger Ernst auch Verehrung (riverenza) ab, so kann er sich doch nicht bereden, daß ein so ehrgeiziger und befähigter Politiker es mit der Religion ernst gemeint habe. Im „Prinzipe“ enthält er sich des Aburteils: Zahllose Menschen glaubten ihm, auch ohne Wundertaten gesehen zu haben, weil sein Leben und seine Lehre seine Glaubwürdigkeit verbürgten. Aber, so urteilt der große Realpolitiker treffend, da er keine bewaffnete Macht hinter sich hatte und daher kein Mittel besaß, sich Glauben zu erzwingen, konnte er sich nicht auf die Dauer behaupten. – Luther „benedeiet“ den vermeintlichen Vorverkünder seiner eignen Lehre. Auch Cyriacus Spangenberg lutherisiert sein Bild in einem naiven Gedicht: Der Papst verlangt, daß Savonarola widerrufe; er weigert sich dessen! Ausführlich beschreibt Spangenberg auch in Prosa des Märtyrers Erdenwallen (1556), den die Evangelischen für sich in Beschlag nehmen, während er ein strenger Katholik war, welchen im Gegensatz zu den Anwürfen der Franziskaner und Jesuiten, die Dominikaner (in merkwürdiger Übereinstimmung mit Luther, der von ihm sagte: „Christus hat yhn . . . canonisiert“) feierten und in Rom kanonisiert zu sehen wünschten (S. 18).

Goethes winckelmannischem Schönheitssinn ist, wie den Begleiterinnen seiner Helena die Phorkyas mit ihrem Greuelschlund, Savonarola, „das fratzenhafte, fantastische Ungeheuer, fürchterlich.“ Der Dichter, der jeden Schwärmer im dreißigsten Jahre kreuzigen möchte, haßt in ihm den „unreinen Entusiasten“, den „pfäffischen“ Gegner des schönheitfrohen Lorenzo.[1]) Herder aber nimmt, der Entusiast, den Entusiasten von S. Marco gegen Bayles Abspruch in Schutz (wie Schiller die Pucelle gegen Voltaire).

Lenaus Dichtung (deren Metrum, der jambische Vierfüßler, übrigens an Byrons erzählende Gedichte erinnert) wird im Hinblick auf seine Lebensschicksale wie auf die Quellen von der Verfasserin gut analysiert. Religion und Liebe sind ihm untrennbar. Wie einst Novalis verzückt seine Sophie als ewige Priesterin gefeiert hatte, so ruft Lenau: Ich bleibe bei Gott und meiner Sophie, die mich zu ihm geführt hat. Sie ist seine Muse. Anfänglich plant er eine Trilogie, in der auch Hutten besungen werden sollte (man denke an C. F. Meyer). Frommes Aufglühen und skeptische Ernüchterung wechseln in seinem Inneren; am Ende behält ein freier Pantheismus das Feld.

[1]) Interessant ist Goethes Verhältnis zum Katholizismus. Regt sich im Quirinal in ihm die „protestantische Erbsünde“, da der pontefice „sich wie ein gemeiner Pfaffe gebärdet und murmelt“ (3. Nov. 1786. Vgl. Braut v. Korinth: Eurer Priester summende Gesänge . . . haben kein Gewicht“, so sieht er doch einer gewissen Kahlheit des Protestantismus gegenüber den Katholizismus im Vorteil (zu Goethes Bemängelung des Protestantismus vgl. die beachtenswerten Ausführungen des Prälaten Fischer in seinem „Goethe“, Leipzig 1905).

Wird die Lenausche Dichtung fesselnd zergliedert, so gestehen wir unsere Ermüdung, wenn uns die Verfasserin nun elf lange Seiten hindurch – mit der auch sonst mehrfach wiederkehrenden pedantischen Rubrizierung: „I. Aufzug, II. Aufzug" usw. – zu Zeugen des vergeblichen Kampfes macht, in den sich Auffenbergs dichterische Unkraft mit dem übermächtigen Stoff einließ. Auch auf die Angaben über das Leben dieses Mannes, von dem doch so gut wie nichts mehr lebt, hätten wir gern verzichtet, ebenso wie uns die Druckfehler in den Ausgaben seiner Dramen (s. das Beispiel S. 48) höchst gleichgültig sind – daß sie gedruckt sind, das ist der Fehler, wenigstens bei den meisten. – War schon Auffenbergs Auffassung eine liberalisierende, so steht Peter Lohmann[1]) völlig im Banne der demokratischen Leitziele des Jahres 1848. Er schildert den Mönch von St. Marco als eine Art Gottesgeißel im guten Sinne, als die Zuchtrute, mit welcher der Herr die übermütigen Vornehmen und Reichen heimsucht. (Die jambische Prosa des Dramas ist vielleicht ein Nachhall des Egmont-Stils in Akt IV und V.)

Von zeitgenössischen Dichtern rückt zunächst Richard Voß auf. Ich habe, gesteh' ich, bei diesem talentvollen Dichter immer das Gefühl, alle seine Dramen seien nur dichterische Übungen, Anläufe. „Auch das Beste, was er bildet, ist ein ewiger Versuch", wie Platen sagt, dessen von ihm selbst treu befolgte Mahnung „setzet euer Leben dran!" unserem Voß nie ganz zum Erlebnis ward, wie mir däucht. Er schmelzt Savonarola zum Johannes um. Da der Mönch die reuige Lucrezia Borgia von sich stößt, wird die Maria Magdalena zur Salome, die das Haupt des Gotteskündigers von dem Herrscher verlangt. Alfonsina, von Savonarolas Persönlichkeit begeistert, fleht Lucrezia an, den Verurteilten zu retten (ebenso vergeblich, wie Racines Atalide die Roxane zuletzt um Gnade für Bajazets verfallenes Leben anfleht. Alfonsina wie Atalide töten sich selbst). Savonarola gesteht zuletzt, er habe Lucrezia geliebt. Da bittet die schöne Sünderin selbst für ihn. Zu spät: der Henker ist bereit. Er schreitet zum Tode, ein gebrochener Mann, nicht ein Triumphator, wie Egmont – oder wie Polyeukt, der dem grausamen A la mort! sein selig jubelndes A la gloire! entgegenschmettert (Polyeukt gehört im Grunde auch zu diesem Stoffkreis: er zertrümmert die heidnischen Götterbilder und stirbt als Märtyrer). Maria Brie hat das ergreifende Drama von Voß, dem aber doch meines Erachtens die eigentliche dichterische Weihe der Kraft fehlt, liebevoll analysiert und anziehende Betrachtungen über die Bedeutung des Erotischen für Voß' Poesie daran geknüpft.

Erheiternd wirkt Bolandens Machwerk. Savonarola hält im Garten von S. Marco eine Art Sittlichkeitskonferenz ab und donnert gegen die Aktmaler, so daß Michel Angelo aus einem Saulus zum Paulus wird (!).

[1]) Fräulein Dr. Brie selbst wünscht folgende Berichtigung einer Angabe in ihrer Arbeit mitzuteilen: „Ein Zufall machte mich auf ein Versehen in meiner Dissertation aufmerksam. Ich hatte S. 57 ff. die erste Fassung von Lohmanns Drama (Girolamo Savonarola. Franz Wagner, Leipzig 1856) mit derjenigen von 1875 bezw. 1890 (Savonarola) verglichen. Die Bezeichnung der Ausgabe von 1875 als 2. vermehrte, der von 1890 als 3. Auflage hatte mich irregeführt. In Wahrheit erschienen schon 1862 Lohmanns dramatische Schriften bei Heinr. Matthes, Leipzig in 2. Auflage. Das Trauerspiel führt hier den Titel „Der Eiferer". Inhaltlich steht es der Bearbeitung von 1875 sehr nahe. Ich hätte also die Fassung von 1856 mit der von 1862 vergleichen sollen."

Beachtenswert ist es nun, wie die von Nietzsche beeinflußten Schönheitsucher in der Wertung Savonarolas im Grunde genommen völlig auf Goethes Standpunkt zurückkehren. Savonarola ist der ästhetische Antichrist, der dumpfe Asket, der den Bildersturm gegen das Schöne unternimmt. Mir scheint, daß diese Renaissanceschwärmer doch etwas einseitig den unendlichen Poesie- und Stimmungsgehalt der christlichen Gefühlswelt unterschätzen. Introite, et hic dei sunt. „Urit amor me Christe tuus" steht unter dem Holzschnitt, der Savonarola darstellt. Ist das nicht Poesie? – Ich kann hier nicht näher darauf eingehen und will nur kurz darauf hinweisen, daß auch Hebbel ähnlich empfunden zu haben scheint. – Wilhelm Uhde, dessen begeisterter Schönheitsrausch übrigens auf seine Verse mit ihren unbeholfenen Enjambements recht wenig abgefärbt hat, sieht in ihm den verlogenen Pfaffen, den Ketzer gegen den heiligen Geist des Vollmenschentums. Zum Schluß bricht der Heuchler feige zusammen. Nicht den echten Savonarola gibt Uhde, sondern ein „Zerrbild".[1])

Geschieht dem edlen Metanoeite-Rufer hier Unrecht, so müssen wir ihm noch mehr Mitleid zollen, wenn wir sehen, wie der Geist des armen Gehenkten, der im Grabe keine Ruhe findet, zu einem ewigen venio iterum crucifigi verurteilt, noch durch eine ganze Reihe weiterer unfähiger Dramatiker Spießruten laufen muß (ihre resonanzlosen Namen findet man S. 86 ff.), deren poetische Sünden der Mantel der christlichen Liebe bedecke.

Auch Keller spielte mit dem Gedanken eines Savonarola-Dramas. Dachte er vielleicht an eine opernhafte Behandlung? Wir lesen nämlich bei Baechtold (s. S. 61 unserer Arbeit): „Lange erwog er die Geschichte von den Töchtern Karls des Großen, die ihm für eine Opernlibretto höchst geeignet erschienen, dann hauptsächlich den Savonarola." Der geplante Schlußeffekt (ein Gewitter bricht herein, Savonarola erwartet, daß die Fluten des Himmels den brennenden Holzstoß löschen werden") berührt tatsächlich einigermaßen opernhaft. – Doch sei das dahingestellt.

Ergänzend hinzugefügt sei, daß (wie Maria Brie noch nicht wissen konnte) auch Platen eine Tragödie, ja eine Trilogie plante („Savonarola", „Alexander de Medici" [wieder durchgestrichen], „Die Belagerung von Florenz", s. Petzets Mitteilung in Bd. IV, Heft 1 dieser Zeitschrift, S. 125).[2]) Man kann sich vorstellen, wie der Dichter auch hier gegen Glaubensverfolgung und Tyrannei zu Felde gezogen wäre.

Berlin. Albert Fries.

[1]) Wenn übrigens bei Uhde der sterbende Lorenzo, zum letzten Male den Becher leerend, sagt: „Das komme ich dem Savonarola. Er soll mir Bescheid tun, wenn sein Ende kommt", so erinnert das an das Ende des Theramenes (Xenophon, Hellenika II, 3), der den Rest seines Giftbechers „dem schönen Kritias", seinem Feinde, weiht. [2]) Beiläufig: Wenn es in Platens Rosamunde-Skizzen (s. Petzet ebd.) heißt: „Mit ihrem eignen Selbst allein und zeugenlos Stirbt Rosamunde, wie sie stets allein gelebt", so spielt Platen gewiß auf sich selbst an. Vgl. auch Goethes Essex-Epilog: „So stirb, Elisabet, mit dir allein!"

PUBLIC LIBRARY,
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.

Übersetzung und Nachdichtung.

Von

Josef Kohler (Berlin).

Ob die Stimme von O. Bulle in der Allgemeinen Zeitung (1905, Beilage Nr. 262) die Bedeutung hat, daß ich mich noch einmal über die Frage äußere, mag zweifelhaft erscheinen; allein mir ist es nicht um O. Bulle zu tun, sondern um eine wichtige Frage der Literatur, und nachdem diese trotz meiner wiederholten Darlegungen noch so großen Mißverständnissen unterliegt, darf ich wohl noch einmal darauf zurückkommen.[1]) Ich spreche hier gelegentlich meiner Nachdichtung von Dantes Commedia divina und hebe nochmals ausdrücklich hervor, daß ich mich stets dagegen verwahrt habe, eine Übersetzung geben zu wollen, daß ich darum selbst den Titel änderte in Dantes Heilige Reise, um einem jeden kundzugeben, was er in meinem Werke erwarten oder nicht erwarten solle. Und wenn trotzdem jemand behauptet, wie dies O. Bulle tut, daß das Vorbild in gänzlich falscher Beleuchtung vor unser Auge trete, so muß ich einfach davon Akt nehmen. Wer trotz aller meiner Ausführungen, trotzdem ich in den Vorreden zu den drei Teilen des Werkes wiederholt den Standpunkt klarlegte, dabei bleibt, in meiner Dichtung das Dantesche Vorbild finden zu wollen, der möge lieber schweigen.

Übersetzung und Nachdichtung stehen zueinander in vollem Gegensatz. Der Übersetzer will dasselbe Werk in anderer Sprachform wiedergeben, der Nachdichter will, allerdings auf Grund eines gegebenen Werkes, ein neues schaffen, worin er sich an das gegebene mehr oder weniger anschließt. Wenn manche, wie O. Bulle, dabei immer und immer wieder hervorkehren, daß jede Übersetzung eigentlich eine Nachdichtung sein müsse, so ist dies völlig verfehlt.

[1]) Vgl. meine Abhandlung „Dante-Übersetzung oder Nachdichtung?“ in der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 1898. XI, 142 f.

Natürlich kann eine Übersetzung mehr oder minder frei sein und eine Nachdichtung mehr oder minder Anschluß suchen, und natürlich kann das eine mitunter in das andere übergehen; allein trotzdem handelt es sich um grundsätzliche Gegensätze, die sich nur eben berühren können, wie alles in der Welt sich berühren kann. Und wenn hier O. Bulle auf die Übersetzungen von Tristan und Isolde und von Parzival hinweist, so wird doch jeder wissen, daß im Gegensatz dazu auch eine Nachdichtung von Tristan und eine Nachdichtung von Parsifal von einem gewissen Richard Wagner vorhanden ist, ebenso, daß weiland Geheimrat Goethe eine Nachdichtung der Iphigenie und des Reineke Fuchs gedichtet und Herder die Cid-Romanzen in eigener Nachdichtung erneuert hat. Dies habe ich namentlich in der Einleitung zum Inferno ausführlich dargelegt und erklärt, daß die Nachdichtung sich dem „Vordichter" anschließe oder auch wieder von ihm abweiche, wo sie es aus poetischem Interesse für gut finde. Hier will nun O. Bulle einhaken und spricht davon, daß das poetische Interesse, welches veranlassen soll, vom Original abzuweichen, ein seltsames Motiv sei: das könnte doch nur das Interesse sein, den Dichter verschönern zu wollen. Solches ist nicht ernst zu nehmen. Es handelt sich dem Nachdichter gar nicht darum, etwas zu verschönern oder zu verschlimmern, sondern es handelt sich ihm darum, eine neue Schöpfung nach seinem Geiste und nach seiner Eingebung zu schaffen. Inwiefern er dabei sich dem Ausgangspunkt anschließt, hat er allein vor seinem poetischen Gewissen zu verantworten. Das ist sein poetisches Interesse. Nicht will er die Vordichtung in richtiger oder gefälschter Weise wiedergeben, sondern was er wiedergeben will, ist in der Tat etwas Neues, was etwas Neues bleibt, auch wenn er dabei Bausteine aus dem alten Werke in das neue aufnimmt. Für das letztere könnte ihn nur der alte Dichter verantwortlich machen, wenn ein Autorrecht bestünde; ist aber der alte Dichter frei, so hat jeder die Befugnis, aus seinem Werke Motive, Bilder und Begebenheiten dem seinigen einzuverleiben, nur daß es natürlich anständig ist, Bilder und Gleichnisse, die man entlehnt, nicht als die seinigen vorzulegen; und darum spricht man von Nachdichtung: es möge dann jeder, der den Nachdichter beurteilen will, nachsehen, was auf seinem Gärtchen gewachsen ist und was bereits in des „Vordichters" Garten steht!

Die Nachdichtung muß also aus dem Geiste des Nachdichters hervorgehen, und dieser wird es namentlich für seine Aufgabe erklären, eine Dichtung zu bieten, die dem Ideale seiner Zeit gemäß ist. Wenn Goethe den Euripides nicht verschönert, sondern umgestaltet hat, so tat er es, weil er eine moderne Gestalt, wenn auch im antiken Gewande, schaffen wollte. Und wenn ein Nachdichter sich von Dante aus zur Nachdichtung entschließt, so tut er es hauptsächlich deshalb, weil in Dante sehr vieles steht, was uns gegenwärtig ohne Kommentar völlig unverständlich berührt, und weil auch anderes so gestaltet ist, daß es, als von einer verschütteten Weltanschauung ausgehend, für uns nur altertümelndes Interesse hat. Seine geographischen und astronomischen Betrachtungen sind großenteils von dieser Art. Wer eben Dante in seiner geschichtlichen Bedingtheit mit allen Irrtümern seiner Zeit erkennen will, der soll ihn im Original studieren, kann sich dabei auch mehr oder weniger einer Übersetzung bedienen. Die Nachdichtung will aber ein Werk schaffen, das für unsere Zeit bestimmt ist und für unsere Zeit die Bedeutung einer verständlichen Dichtung hat, ohne daß es des Kommentars bedarf; denn der Kommentar ist der Tod des dichterischen Empfindens.

Schon anderwärts[1]) legte ich dar, daß Dante seiner Zeit durchaus nicht so rätselhaft war wie uns. Die Zeitbegebenheiten, von denen er spricht, waren damals auf aller Lippen, und eine Menge von Anspielungen fanden damals ohne weiteres ihr Verständnis. Das ist heutzutage anders geworden, und was damals von selbst in den Herzen der Leser erklang, das ist für uns eine vergangene unbekannte Welt. Auch daraus erklärt sich das Bestreben des Nachdichters, seine Schöpfung so zu gestalten, daß die Begebenheiten für den heutigen Leser so verständlich hervortreten, wie für jene alte Zeit. Der Nachdichter will eben ein Werk schaffen, das sein Werk ist, das aber zu gleicher Zeit die Hauptschönheiten einer alten Dichtung in die neue Zeit tragen und sie zum Gemeingut der Neuzeit machen soll! Die philologischen Dante-Studien wollen wir damit in keiner Weise schmälern. Mag sie ein jeder für sich betreiben; doch wird es in Deutschland kaum hundert Personen geben, die sich mit Dante in der Weise beschäftigen, daß die Dantesche

[1]) Im „Tag" vom 9. November 1905. Nr. 558.

Dichtung ihnen zum reinen poetischen Genusse wird. Die vielen Tausende aber, die sich an den Schönheiten erheben sollen, ohne Kommentarstudien zu machen, können nur in einer Nachdichtung ihre poetische Befriedigung finden. Ist diese nicht vorhanden, so bleiben ihnen diese Schönheiten fremd. Ist das Gemüt des Dante-Philologen so verschlossen, daß ihm die philologische „Akribie" mehr wert ist, als das ästhetische Empfinden von Tausenden?

Der einzige Standpunkt, von dem aus eine solche Nachdichtung beurteilt werden muß, ist der dichterische. In dieser Beziehung ist an sie der strengste Maßstab anzulegen. Ist sie undichterisch in Form oder Inhalt, dann ist sie natürlich zu verwerfen; und zum Undichterischen würde insbesondere die Stilwidrigkeit gehören, die etwa darin bestünde, daß Stücke des Vordichters und eigene Zutaten ohne innere Verknüpfung lose aneinander gefügt und zu einer zusammenhanglosen Mosaik verbunden wären. Schon längst habe ich die Kritik herausgefordert, mein Werk nach dieser Richtung hin zu prüfen und etwaige Stilwidrigkeiten, schroffe Übergänge und Verkleisterungen nachzuweisen. Ich wüßte nicht, daß dies geschehen wäre; O. Bulle bringt höchstens die Klage, daß in meinem Werke manches von Dante abweiche. Klage er auch über Goethe, daß er sich nicht strenger an seinen Euripides gehalten hat!

Und wenn ich die Verszahl Dantes beibehielt, so ist dies ein äußerlicher Punkt, der gar nicht in Betracht kommt. Ich hätte es ebensogut anders machen können. Allein was mich bestimmte, war das Bestreben, womöglich die außerordentlich feine Raumverteilung, die sich bei Dante findet, der bald mit lapidarer Kürze, bald mit ausführlicher Erörterung schildert, uns bald Augenblicksbilder bald lang andauernde Szenen darbietet, zum Muster zu nehmen. So oder anders zu handeln, war mein gutes Recht, wäre es auch bei ständiger Eigendichtung. Hieraus irgend etwas gegen die Weise der Nachdichtung zu folgern, ist das gründlichste aller Mißverständnisse.

Wenn O. Bulle sodann behauptet, ich brächte die Danteschen Gleichnisse in undichterischer Weise mit erklärenden Zetteln, so ist dies völlig verkehrt. Dann hat auch Dante so und so oft einen erklärenden Zettel beigefügt, wenn er durch Virgil oder Beatrice eine Erörterung gibt oder irgend ein Geschehnis in einen allgemeinen Satz ausklingen läßt; oder Goethe, wenn er im zweiten Teil des Faust neben die geschilderte Szene einen erläuternden

Chor setzt oder in der Iphigenie mit Äußerungen über barbarische Sitten und Gebräuche den Fortgang der Handlung begründet. Natürlich muß jede Gedankenentwicklung, die der Sinnbilddarstellung folgt, dichterisch gestaltet sein, sie darf keine der Dichtung fremde, unorganische Zutat, kein Zettel sein; sie muß sich ebenso natürlich einfügen, wie die Vergangenheitsgeschichte dem Drama. Man weise mir nun aber eine Stelle nach, wo sich eine solche unorganische, dem Gefüge der Dichtung fremde Zutat findet! Auch hier will die Nachdichtung nur nach dichterischen Gesetzen beurteilt sein!

Noch sei eine monumentale Stelle O. Bulles erwähnt, worin er seine Gefühle zum Ausdruck bringt: „Jedem, der sich je einmal wirklich von der furchtbaren Kraft, die in Dantes Sprache liegt, hat erschüttern lassen, muß die Weichlichkeit abstoßen, die Kohler vielfach an ihre Stelle setzt. Dort, beim Vorbilde, ist es oft, als türmte ein Gigant Felsblock auf Felsblock, um die gewaltigen Mauern seiner dichterischen Bilder aufzuführen; hier, beim Nachbilden, sehen wir lediglich einen geschickten Architekten, der sorgsam Ziegel auf Ziegel legt und die Fugen hübsch sauber ausstreicht."

An dieser Bemerkung mag etwas stimmen. Jeder nach seiner Natur und nach seinem Empfinden! Unsereins, der so sehr durch die Schule Goethes hindurchgegangen ist, hat wohl etwas von der harmonischen Ruhe und dem Bedürfnis dichterischen Gleichmaßes mit aufgenommen. Ob das ein Fehler ist, mag der Leser beurteilen. Jedenfalls gibt der Nachdichter seine Natur, und wenn er einen guten Architekturbau aufführt, so hat dies ein Kritiker nur anzuerkennen, nicht zu tadeln. Es als Fehler zu betrachten, ist ebenso, wie wenn man dem Verfasser des Richard III. vorwerfen wollte, daß er einen „Sturm" geschrieben hat.

Das Recht der Nachdichtungen muß also gerettet werden. Hätten wir diese nicht, so müßten wir die Iphigenie, so müßten wir Richard Wagners Dichtungen streichen: dann wäre eine klaffende Lücke in der Literatur. Und wahrlich, derartige Nachdichtungen stehen turmhoch über den Verdeutschungen, die bezüglich des Nibelungenliedes, bezüglich Wolframs oder auch bezüglich Dantes geleistet worden sind. Welche Häßlichkeiten und undichterische Fügungen sich bei neueren Übersetzern finden, habe ich in der Vorrede zum Inferno gezeigt. Die richtige Beurteilung liegt im Verständnis. Wer im Mißverständnis urteilt, zeigt nur seine eigene Schwäche.

Voltaire et Dante.

Par

Arturo Farinelli.

II. [1])

L'épisode de la visite du père Saverio Bettinelli aux Délices (1758), l'échange de vues et d'idées que le jésuite a pu avoir avec Voltaire, la correspondance qui s'ensuivit entre les deux, n'ont donné, ni en France, ni en Italie, ni ailleurs, aucune direction nouvelle à la critique dantesque. Cet incident n'a amené aucune conversion, et je crains fort que M. Bouvy n'en ait exagéré l'importance, dans son livre sur «Voltaire et l'Italie», qu'il ne se trompe lorsqu'il fait dater de cette époque le ton d'irrévérence du patriarche des lettres françaises dans ses jugements sur Dante, et prétend que l'entrevue fortuite d'un jésuite homme de lettres et d'un vieux philosophe sceptique a été non l'unique cause, mais l'un des plus puissants auxiliaires du retour au culte artistique, à l'intelligence, à l'amour du grand poète. Les «Lettres de Virgile aux Arcades de Rome» étaient cependant composées bien avant cette entrevue. Lancées au public en 1757, ces lettres fameuses, dans le goût des tirades des «Ragguagli», durent étonner plus par la hardiesse et la violence que par la nouveauté des attaques. Au fond, elles n'ont fait qu'exagérer les plaintes et les critiques contre l'abus des collectionneurs de poésies de circonstance, exprimées dans une satire antérieure de plusieurs années, les «Raccolte», où percent déjà l'irritation qu'inspirait la faveur aveuglément accordée aux bizarreries du poème dantesque, le mépris pour les imitateurs de Dante et des anciens poètes de l'Italie.

Il n'est que trop facile de retrouver chez Bettinelli, donnant à ses contemporains des leçons de goût, de belles manières et de

[1]) Vgl. im vorangehenden Hefte S. 86.

convenances, l'ascendant qu'exerçaient partout en Europe, dans tous les domaines de l'esprit, les idées françaises. Ce sont les prétendues lois esthétiques, vénérées par Voltaire, que Bettinelli accueille dans sa critique. Il fallait détourner la jeunesse d'une voie dangereuse, l'éveiller de son sommeil, lui prescrire des modèles, lui ôter l'admiration aveugle pour les monuments archéologiques d'un âge barbare, sans forme et sans vie. Plus qu'à Dante, le jésuite en voulait à ses imitateurs enthousiastes et maladroits; il en voulait aux dithyrambes des Granelleschi surtout, à tous les fous qui prétendaient ressusciter dans l'Italie moderne la langue et le style de la poésie dantesque.[1])

Le jésuite, heureux de s'être frotté d'esprit dans les salons parisiens, dut faire cadeau à Voltaire de ses «Virgiliennes», si injurieuses pour la mémoire du grand disciple de Virgile, sachant bien qu'elles flatteraient le goût du grand homme, le «prince des poètes français», comme il l'appelait, l'«historien de l'humanité et de l'esprit», franc dénonciateur des extravagances de Dante, cet oracle de la poésie, que les Italiens vantaient, adoraient, commentaient sans cesse et sans jamais comprendre.[2]) Et Voltaire reçut le livre, en lut, je suppose, quelques fragments, avec d'autres bagatelles qu'on lui envoyait au mois de novembre de 1759, parmi lesquelles figuraient «des beaux vers latins» de Cesarotti, probablement la traduction en hexamètres du chant d'Ugolino, encore manuscrite, et, pour ne point paraître impoli, il écrivit, le 18 décembre de la même année,[3]) ses premiers compliments à Bettinelli: une lettre trop fameuse et l'épigramme suivant:

Compatriote de Virgile — C'est à vous d'écrire sur lui;
Et son successeur aujourd'hui, — Vous avez son âme et son style.

On a eu tort de prendre trop au sérieux la lettre, reproduite fort souvent avec des mutilations fâcheuses et une continuation non moins déplorable, et de ne voir nullement l'ironie qui se cache sous les épithètes malsonnantes adressées à Dante pour faire plaisir au jésuite. N'est-ce pas avec malice, sur un ton légèrement moqueur, que Voltaire dit à ce nouveau Virgile, destructeur des faux dieux dans sa patrie: «Je fais grand cas du courage avec lequel vous avez osé dire que le Dante était un fou et son ouvrage un monstre»?[4]) Bettinelli, qui, dans sa réponse du 15 janvier 1760, tait soigneusement le nom de Dante, paraît avoir compris ce que les critiques

s'obstinent à ne jamais comprendre. Voltaire, en effet, qui avait d'ordinaire la main pesante lorsqu'il lançait ses injures à Shakespeare, ce bouffon, cet histrion barbare, ce sauvage ivre, fait, tout de suite après l'éloge forcé des «Virgiliennes», l'éloge de Dante: «J'aime encore mieux pourtant dans ce monstre une cinquantaine de vers supérieurs à son siècle, que tous les vermisseaux appelés «sonetti», qui naissent et meurent à milliers aujourd'hui dans l'Italie, de Milan jusqu'à Otrante».[5]) C'est, nous le savons maintenant, l'ancien jugement qui revient sous sa plume; l'admiration pour quelques épisodes, pour quelques traits heureux et naïfs, qui reparaît au milieu des invectives contre le poème monstrueux.[6]) Deux ans avant sa mort, dans son violent pamphlet contre Martinelli, Voltaire reviendra une fois encore à l'éloge des beautés clairsemées dans la «Divine Comédie»; il est vrai qu'il réduit ici la cinquantaine de beaux vers à une trentaine.

Ce qui suit dans la lettre n'est qu'une légère attaque contre Algarotti, célébré autrefois comme «le cygne de Padoue, / élève harmonieux du cygne de Mantoue», ce «brillant et sage Algarotti, / à qui le ciel a départi / l'art d'aimer, d'écrire et de plaire («Epîtres», 1735 – 1747), qui aurait dissimulé, par fantaisie, son opinion véritable sur Dante. Bettinelli avait publié les «Virgiliennes» à la suite des «Versi sciolti di tre eccellenti autori», choix de ses propres poésies, de celles d'Algarotti et de Frugoni. Les deux «excellents auteurs» groupés autour du jésuite, se voyant entraînés, malgré eux, dans une odieuse et bruyante polémique contre Dante par ce secrétaire de Virgile en soutane, protestèrent. Bettinelli répondit à son tour; il dut informer Voltaire, probablement dans une de ses conversations aux Délices, de la dissolution du triumvirat créé par lui. Quoi qu'il en soit, Voltaire ajoute dans son épître au jésuite: «Algarotti a donc abandonné le triumvirat comme Lépidus: je crois que, dans le fond, il pense comme vous sur le Dante. Il est plaisant que, même sur ces bagatelles, un homme qui pense n'ose dire son sentiment qu'à l'oreille de son ami. Ce monde-ci est une pauvre mascarade. Je conçois à toute force comment on peut dissimuler ses opinions pour devenir cardinal ou pape; mais je ne conçois guère qu'on se déguise sur le reste». De ce sermon, Bettinelli retient surtout l'allusion à la mascarade. Il en savait quelque chose, lui qui avait couru le monde, vu et pratiqué tant d'hypocrisies. Grand farceur lui-même, sachant bien changer de

masque à l'occasion, il renchérit sur l'expression de Voltaire et fait sa leçon au grand homme (Vérone, 15 janvier 1560): «Ce qui vous réjouira le plus, c'est la mascarade des philosophes. Buffon se fait écolier de la Sorbonne, Montesquieu désavoue les Lettres Persanes, et meurt avec décence, comme dit D'Alembert, qui, de son côté, combat logiquement en Catholique contre les Protestants. Rousseau s'enterre pour faire du bruit, et veut être lu des hommes qu'il déchire: Diderot ne respire que les beaux sentiments dans ses comédies, jusques à La Beaumelle est dévot pour Mme de Maintenon. Tous ces grands génies sans préjugés prennent un masque, et en changent souvent; ce sont les plus grands comédiens que j'ai vus à Paris. Ils encensent la Monarchie qu'ils abhorrent, frondent le célibat qu'ils pratiquent, prêchent la tolérance et la paix avec l'intolérance des Croisades, avec cette haine philosophique, plus terrible que la monacale et la théologique. Je trouvai le parterre bien à plaindre quand je vis les grands acteurs, les législateurs du genre humain, vrais hypocrites, vrais Pierrots de l'indépendance, vraies machines à philosophe».[7]) Il fallait que Dante se prêtât à tous ces déchargements de la bile des hommes de lettres du siècle éclairé.

Il est fort probable que Voltaire en resta à ses premiers compliments, et qu'il oublia bien vite le grand cas qu'il disait faire du courage de l'auteur des «Virgiliennes». Ni les souvenirs des entretiens avec Voltaire, qu'une «aimable famille environnait aux Délices», «avec les grâces et les charmes de l'esprit et du goût», ni la suite de la correspondance entre le jésuite italien et le philosophe français ne font la moindre allusion à Dante et aux polémiques suscitées par les «Virgiliennes». Bettinelli, qui prétendait inspirer à Voltaire l'amour pour les choses italiennes, lui faire «réparer le tort» qu'il avait fait à l'Italie en lui préférant «dans ses œuvres le reste de l'Europe», «trop glorieux», disait-il, «d'avoir fourni quelques matériaux informes pour le Panthéon des arts et des génies» bâti par le philosophe,[8]) eut ses démêlés en Italie pour le méfait littéraire commis et la profanation de la gloire du père de la poésie, sans que Voltaire s'en souciât le moins du monde. Approbations, réprobations[9]) se suivirent; Voltaire resta solennellement indifférent à tout. Il n'inspira point, que je sache, les deux traductions françaises des «Virgiliennes», celle de Langlard[10]) et celle de Pommereul, l'officier littérateur, auteur des «Vues générales sur l'Italie», qui ajoutait aux

«Virgiliennes» la traduction des «Lettres anglaises».[11]) Il n'est pour rien non plus dans les articles flatteurs sur Bettinelli de l'«Année littéraire»,[12]) du «Journal étranger»[13]) et des «Mémoires de Trévoux».[14]) Si Voltaire n'avait jamais dit un mot de Dante, Gozzi n'aurait rien changé à sa «Défense» mémorable. L'apparition d'un homme tel que Bettinelli, ni extraordinaire, ni éblouissante, n'est qu'un épisode insignifiant dans la vie de Voltaire, kaléidoscope énorme, réfléchissant la vie, le travail intellectuel, les jeux d'esprit de milliers de ses contemporains. Voltaire s'est débarrassé bien vite du jésuite. Que pouvaient lui importer les remords tardifs et furtifs de Bettinelli pour ses attaques audacieuses contre Dante, les retours sur soi-même, les revirements perpétuels de sa critique, les petites querelles et les escarmouches, les professions de foi et les rétractations, les délires littéraires d'un homme si médiocre? Bettinelli eut le tort de lui survivre longtemps. Octogénaire, il s'attache encore à l'épave flottante et chancelante de sa critique, et il lâche une «Dissertazione accademica sopra Dante», pour empêcher, disait-il, qu'on revînt à Dante comme à la source de toute poésie. Heureusement c'était trop tard, et il n'y eut personne pour l'écouter.

Quant à l'influence de la critique dantesque de Voltaire hors de France, on peut dire qu'on s'en préoccupait infiniment moins en Italie que de celle du jésuite de Mantoue. Ce sont les Allemands, et les Anglais surtout, qui la prirent au sérieux; c'est dans la patrie de Shakespeare qu'on la répéta avec force variations, même du vivant de Coleridge, de Byron et de Shelley.[15])

Voltaire savait-il au juste ce que son ami Algarotti pensait de la «Comédie» de Dante, ou s'amusait-il à deviner, lorsqu'il lui attribuait dans sa lettre les opinions et les méchancetés d'un Bettinelli?[16]) Il est probable que Voltaire ne se trompait guère, cette fois-ci, et qu'il sut, au sujet des indiscrétions d'Algarotti, plus que nous n'en savons aujourd'hui. Jamais, en effet, amour ou enthousiasme véritable pour Dante n'entra dans le cœur peu expansif de l'ami de Frédéric le Grand, jadis élève de Manfredi et de Zanotti. Telle épître en vers témoigne même de peu de respect pour la mémoire du grand poète. Comme Bettinelli, Algarotti a flagellé les imitations maladroites de la «Divine Comédie». Sa correspondance avec le jésuite offre des lacunes et des intermittences qui nous paraissent suspectes, et il se pourrait qu'Algarotti ne fût pas si absolument

étranger à la composition des «Virgiliennes» qu'on l'a fait paraître et qu'il l'a prétendu lui-même. Il y a bien des tâtonnements chez lui avant d'aboutir à sa belle «Épître» au marquis de Manara, qui célèbre la robuste concision de Dante, le pouvoir de vous peindre une figure «en quatre coups de pinceau».[17]) Les insinuations de Voltaire, qu'il connaissait évidemment d'après une lettre de Bettinelli, ne l'ont pas plus frappé, paraît-il, que l'attribution qu'on lui faisait abusivement des «Lettres de Virgile» dans le «Journal étranger» et ailleurs,[18]) et c'est dans la dédicace de ses «Épîtres» en vers à Mme du Bocage (28 décembre 1758), qu'il désavoue Bettinelli, se plaignant du triumvirat forcé.[19]) C'est ici qu'il parle en enthousiaste de Dante, «poète vraiment souverain, quoique né en des temps encore grossiers», qu'on devrait tenir «en très grand respect», qui devrait être étudié «particulièrement par quiconque aspire à la haute poésie». Dante n'avait-il pas dit lui-même dans son «Paradis» (XVII): «Chè, se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto, vital nutrimento / lascerà poi, quando sarà digesta»? Mme du Bocage, à coup sûr, n'en fut guère ébranlée dans ses croyances. Dante n'aurait jamais pu remplacer chez elle Milton et Tasse, ses «héros», ses plus grands inspirateurs.[20])

Moins sincères encore que les éloges d'Algarotti nous paraissent ceux qui coulèrent de la plume facile et légère de Baretti. L'aversion pour Voltaire, le besoin de décharger sa mauvaise humeur, l'amour-propre d'Italien blessé par les hardiesses des détracteurs étrangers, incapables de comprendre l'esprit véritable de sa langue, animent tour à tour le nouvel Aristarque, lui prêtent un enthousiasme factice pour la «Divine Comédie», qu'il ne goûta jamais, qu'il trouvait instructive, mais foncièrement ennuyeuse. Voltaire aurait malignement souri de ce rival, ce «nouvel Arétin», comme il l'appelle quelque part[21]) avec dédain, s'il avait pu connaître le passage de la «Frusta» (N. XX) critiquant la «Comédie», défectueuse surtout parce qu'elle manquait du «pouvoir de se faire lire rapidement et avec plaisir».[22]) Avec moins d'aigreur que Baretti, et beaucoup plus de sérieux, le Véronais Torelli réfuta l'article incriminé sur Dante. Il le fit vingt ans après la publication de sa «Lettera intorno a due passi del Purgatorio» (Verona, 1760), et sans doute avant la composition des «Postille» sur la «Divine Comédie» (imprimées à Padoue en 1822), dans une «Lettre sur Dante Alighieri contre M^r^ de

Voltaire», adressée au marquis Gherardini (Verona, 1781), très modérée, très sensée, retraduisant la traduction de Voltaire de l'épisode de Guido, pour montrer tout le ridicule du travestissement, opposant au blâme injuste et inconsidéré son éloge et son admiration.[23])

Voltaire, mort avant la publication de cette lettre, ne put s'en prendre à cet adversaire si courtois, qui couronnait sa critique par un compliment au détracteur illustre de Dante, «plus apte que personne à l'étranger à parler du poète», «s'il avait fait les études nécessaires pour bien en connaître le prix». D'autres attaques posthumes de Pindemonti, de Denina, de Giuseppe Cesari et Liborio Angelucci n'ont pu troubler le repos du patriarche.[24]) Mais il garda un vif courroux contre deux autres Italiens, complices dans une édition nouvelle de la «Divine Comédie», parue dix ans après celle de Zatta, à Paris, dans la collection des classiques italiens du libraire Marcel Prault (1768):[25]) l'abbé Marrini, auteur d'une «Vie de Dante», bien innocente,[26]) et Vincenzo Martinelli, qui réimprimait ici ses deux lettres aggressives de Londres. Piqué de l'attaque de ce dernier, et pressé de répondre, Voltaire fit d'abord des deux Italiens une seule personne, et, avec sa promptitude habituelle, armé à la légère, comme toujours, il chercha un soulagement à sa colère en chargeant sur le pauvre Marrini, le «polisson Marrini», qui payait pour son collègue, flagellé plus tard dans les «Chinoises». Ces emportements du grand homme irrité furent ajoutés, ou par lui-même, ou par d'autres (la vérité là-dessus nous échappe encore), à l'épître bien connue à Bettinelli, dans sa première impression, et c'est dommage que de nos jours encore on n'ose séparer les deux pièces, écrites à différentes époques. «En bonne logique», dit à propos de cette lettre un traducteur de l'«Enfer» de Dante, blessé par une critique outrageuse de La Harpe,[27]) «c'était le Docteur Vincent Martinelli qu'il fallait donner au diable, et non ce pauvre Abbé Marrini. Ce quiproquo démontre évidemment que Mr de Voltaire ne connaît pas l'édition de l'Abbé Marrini, et qu'il s'en est rapporté au témoignage de quelque courtier de la littérature, qui lui aura mandé, en gros, qu'il paraissait une nouvelle édition de Dante par l'abbé Marrini, dans laquelle il n'était pas ménagé. Mr de Voltaire, sans faire de plus amples recherches, aura sur-le-champ écrit la lettre».

Voilà donc Dante de nouveau jugé, condamné, victime du «genus irritabile vatum». En train d'assouvir sa vengeance sur le

malheureux, «qui avait dit des injures à Bayle» et à lui, en reprochant «comme un crime de préférer Virgile à son Dante», Voltaire croit l'entreprise du libraire des plus hasardées. On lira l'Arioste, on ne lira jamais Dante.[28]) Les injures fourmillent dans ce billet violent: «Je vous prie de donner au diable il signor Marrini, et tout son enfer, avec la panthère que le Dante rencontre d'abord sur son chemin, sa lionne et sa louve. Demandez bien pardon à Virgile qu'un poète de son pays l'ait mis en si mauvaise compagnie. Ceux qui ont quelque étincelle de bon sens doivent rougir de cet étrange assemblage, en enfer, du Dante, de Virgile, de saint Pierre et de madame Béatrix. On trouve chez nous, dans le XVIIIe siècle, des gens qui s'efforcent d'admirer des imaginations aussi stupidement extravagantes et aussi barbares; on a la brutalité de les opposer aux chefs-d'œuvre de génie, de sagesse et d'éloquence que nous avons dans notre langue. O tempora! O judicium!» O poète philosophe, incapable de toute réflexion, est-on tenté de s'écrier, que ton courroux s'apaise, que le désir de la vengeance cesse d'aveugler ton jugement![29]) Ne prenons pas trop au sérieux ces éclats de foudre voltairienne, et pardonnons au poète d'avoir fait descendre en enfer, avec Dante et Virgile, Béatrix et saint Pierre.[30]) Décidément ils se seraient trouvés en bonne compagnie, et l'assemblage n'aurait pas été si étrange que Voltaire voudrait le faire supposer. Les effusions de sa verve ne lui coûtent aucun regret. Les inexactitudes de Voltaire, fruits d'une imagination débridée, ne se surveillant jamais, réclament notre indulgence. La Harpe, qui aimait passionnément son maître et protecteur, goûtait cette sorte d'emportements; il les appelait «vraiment poétiques», puisqu'ils frappaient les «ennemis du goût»; «l'expression plaisamment exagérée, ne doit pas plus être prise au pied de la lettre, que la colère d'un musicien qui crie «bourreau!» lorsqu'on joue faux. L'oreille du goût peut-être tout aussi facilement déchirée que celle de l'harmonie».[31])

La diatribe de Voltaire s'achève par un trait des plus humiliants pour Dante. Opposer ces imaginations barbares aux chefs-d'œuvre d'art véritables, quelle folie! Nous retrouvons ce regret et cette surprise — qui le croirait? — dans la critique dépourvue de toute indignation de la «Perfetta Poesia» de Muratori, prodige de patience et de sagacité, comme tout le monde sait. «Nous, dit le savant historien, nous, qui par respect ne voulons guère accuser

Dante, et ne le louons pas non plus à cause de son obscurité, nous accusons de très mauvais goût ceux qui louent là nuit de quelques vieux écrivains, la préférant au jour resplendissant des nouveaux».[32]) La voix de La Harpe, grondant contre «la nuit épaisse et infecte», qui enveloppait Dante, ne sera qu'un écho tardif de la voix de Voltaire: «L'on vient aujourd'hui vous dire au milieu des lumières qui nous environnent: Fermez les yeux aux clartés de l'astre du jour».

* * *

C'est ainsi qu'à l'époque où Voltaire improvisait ses articles pour le «Dictionnaire philosophique» l'indifférence pour la poésie dantesque est complète. Le chaos de l'«Enfer» de Dante, sombre et monstrueux, est devenu plus épais. Le grand art, l'art véritable, rayonne de toute sa force ailleurs; et le philosophe, ennemi des ténèbres, bénissait les prodiges «de sagesse et d'éloquence» qui lui étaient échus en partage dans sa patrie. Pour longtemps, les absurdités de Dante ne lui arrachent pas un mot. Le nom même du poète ne revient plus sous sa plume. Il écrit sur les anciens et les modernes, sur la poésie de toutes les nations, sur tous les genres de poésie, comme si Dante n'avait jamais existé.[33]) Tel article du «Dictionnaire», comme celui sur la «Donation de Constantin»,[34]) ceux sur l'«Epopée», sur l'«Enfer», le «Paradis», le «Purgatoire», auraient dû amener Voltaire à recourir à la «Divine Comédie», ne fût-ce que pour y puiser des témoignages et des curiosités historiques, comme faisaient jadis les polygraphes français, les amis et les correspondants de Peiresc. Voltaire se réclame incessamment de l'autorité de Virgile; l'«Énéide» lui fournit en surabondance les références en vers dont il parsème ses écrits. La veine de ses discours si mordants et spirituels, coulant légèrement sur tous les sujets, badinant négligemment sur tout, n'est point près de tarir. C'est toute l'encyclopédie du savoir humain qu'il remue dans sa tête. Ce nouvel Atlas porte son monde avec une facilité plus que prodigieuse. Rien ne l'écrase; rien ne le fatigue. Tout l'amuse et le distrait, et il sait amuser et distraire comme personne. Plus il avance dans la vie, plus la sphère de ses idées s'élargit, moins il concède au pouvoir de l'imagination poétique. La raison engloutit tout. C'est le soleil, la grande lumière du monde. Voltaire se fait de plus en plus raisonneur et critique. Il perd le goût pour le

naïf dans l'art. La poésie est sans doute un don de la terre plus que des cieux. Tout ce qui n'est pas à la portée de son intelligence lui paraît absurde, ridicule.

Voyez comme il juge des choses divines, comme il sourit des mystères de l'âme que l'homme entrevoit dans ses rêves fiévreux et s'efforce vainement de sonder. La métaphysique, elle ne peut qu'échauffer des cerveaux oisifs. «Qui me donnera une idée nette de l'infini? Je n'en ai jamais eu qu'une idée très confuse. N'est-ce point parce que je suis excessivement fini?» C'est ainsi que débute son article sur l'infini, dont la notion est visiblement «dans le fond du tonneau des Danaïdes». Le côté irréligieux devient de plus en plus saillant dans son caractère, et l'âge avançait, le front se couvrait de rides, que le philosophe, l'ermite de Ferney, n'avait pas encore jeté un regard, voilé de tristesse, dans les effroyables espaces de l'univers et dans les abîmes des choses éternelles. La religion n'est que superstition. Les peuples sont facilement aveuglés par elle; les crimes les plus odieux sont le fruit du fanatisme. Il fallait combattre à tout prix ces erreurs, s'armer de pamphlets, opposer à l'évangile prêché par les bigots et les Tartufes, son propre catéchisme. S'il est un Dieu, il ne choquera nullement les principes de la raison; c'est la simple raison qui l'a forgé. Voltaire agira avec la Bible comme avec le volume sacré de Dante. Il la goûtera un moment, pour en être dégoûté ensuite. Falsifiés ou non, les Livres saints lui paraissent bien ennuyeux et bien absurdes. Le retour à la foi amènera les Français, ainsi que les Allemands, à une étude plus sérieuse et plus méditée du poème dantesque. Qu'est-ce que la «Pucelle», sinon une parodie prolongée de tout ce qui est grave et sacré dans la conscience de l'homme, une suite de soufflets sonores à notre enthousiasme?[35])

On s'étonne que Voltaire ait signalé à ses contemporains l'épopée chrétienne de Milton, en ne condamnant qu'à demi ce que l'article célèbre du «Dictionnaire» et la critique du «Candide» condamneront avec amertume:[36]) les «tristes extravagances», les imaginations qui révoltaient la raison, les «histoires dégoûtantes et abominables», les «injures grossières», les disputes des diables en enfer «sur la grâce, sur le libre arbitre, sur la prédestination»,[37]) pour admirer, sans réserve, les «traits majestueux» sous lesquels le poète «ose peindre Dieu», et le sujet lui-même, évidemment moins bizarre

que celui de la «Comédie» dantesque, puisqu'il montrait, «je ne sais quelle horreur ténébreuse, un sublime sombre et triste qui ne convient pas mal à l'imagination anglaise».

Un beau poème épique aurait pu difficilement se passer du merveilleux. Quelques fugues légères dans les régions du surnaturel donnaient des ailes à la fantaisie. Voltaire lança donc, lui aussi, son «petit navire» dans le monde invisible. Il fallait, dans ce vol au-dessus de la région terrestre, plus de prudence et de circonspection que de hardiesse. «Le merveilleux même doit être sage», vous dira Voltaire; «il faut qu'il conserve un air de vraisemblance, et qu'il soit traité avec goût».[38]) Le merveilleux chrétien était précisément celui qui répugnait le plus à ce goût. Seules les divinités païennes paraissaient conciliables avec la Muse épique. La voix de Boileau grondait encore menaçante: «De la foi d'un chrétien les mystères terribles / d'ornements égayés ne sont point susceptibles». A cette voix Voltaire ajoutait la sienne, non moins redoutable, non moins redoutée. Voltaire aurait condamné, autant que Boileau, «en un sujet chrétien / un auteur à la fois idolâtre et païen». Il consacre dans le «Siècle de Louis XIV» une notice à Antoine Godeau, «poète, orateur et historien», pour médire de son poème sur les «Fastes de l'Eglise», qui prétendait rivaliser avec les «Fastes» d'Ovide. «C'est une grande erreur de penser que les sujets chrétiens puissent convenir à la poésie comme ceux du paganisme, dont la mythologie, aussi agréable que fausse, animait toute la nature». Varano était d'un autre avis. Il lance un défi à Voltaire et à tous ceux qui avaient bu aux «sources impures de Bayle»; et, se croyant inspiré par Dante, passe des riens naïfs, pleins de douceur et de tendresse, des enfantillages de l'«Arcadia» aux «Visions» dantesques. Il échauffe son imagination pour célébrer dignement, dégagé de tout l'attirail mythologique qui encombrait encore son premier essai, les mystères et les grandeurs de la religion, méprisés par Voltaire.[39]) Il discute avec emphase de la prescience divine, de la grâce, du libre arbitre; mais l'esprit de Dante, renfermé dans les cieux, ne s'est guère communiqué à ce restaurateur de la «morta poesia», et sa «Messiade», follement célébrée comme digne de Klopstock, n'est guère meilleure que celle, si pitoyable, de Godeau.

Le fils de l'immortel Racine chantait sur la lyre ses inspirations dévotes, alors que Voltaire donnait libre essor à ses effusions

dans la «Pucelle». Sincèrement croyant, et non d'une piété artificielle comme Varano, Louis Racine aurait pu réussir, s'il avait eu la faveur des Muses. Dépourvu de génie, il versifia joliment, dans son poème de «La Grâce», les pensées de saint Augustin, de Pascal, de Bossuet, et usa du même expédient facile, qui le dispensait de toute invention, dans le poème plus connu sur «La Religion». Malgré sa monotonie fâcheuse, insupportable, il trouva bientôt des traducteurs en Allemagne et en Italie. L'abbé Filippo de' Venuti, un des correspondants italiens les plus assidus de Montesquieu,[40]) qui le traduisit en «versi sciolti», déplorait timidement, dans sa préface, que Dante «poète non fabuleux, mais théologien chrétien», appelé homme divin par Boccace, n'avait eu, «per una specie d'infortunio», que peu d'admirateurs et beaucoup moins d'imitateurs. «Sa Comédie, le plus ancien de nos poèmes épiques, si ce nom pouvait lui convenir, nullement étranger à la Religion, aurait pu être un modèle utile à ceux qui, avec plus d'art, en auraient repris le sujet».[41]) Voltaire, implacable envers Jean-Baptiste Rousseau, est indulgent envers Racine; son poème exaltant la religion l'ennuie; la copie des pensées de Pascal ne lui échappe guère; il y trouve cependant de «beaux traits». C'est que Racine, vivant à l'ombre de son père, rimait avec candeur des sujets mystiques, sans froisser nullement l'ambition du grand homme, qu'il respectait et redoutait. Un mot audacieux, une insolence à son égard auraient suffi pour déchaîner l'orage et mettre en pièces, par une critique impitoyable, l'édifice si fragile de ses poésies.

Dès la seconde moitié du siècle, Milton est en vogue en France. Le «Paradis perdu» est bientôt l'oracle de la Muse épique chrétienne. On n'interroge que lui, on n'encense que lui. On n'ose s'approcher du poème de Dante; à peine si quelqu'un, prévenu contre lui, aborde les premiers chants de la première «cantica». D'après quelques fragments de l'«Enfer», toute la «Comédie» est jugée et condamnée. Rivarol encore s'arrêtera au seuil du «Purgatoire». Le neveu de Colbert écrit dans une préface à son «amy lecteur», qu'il vient «à genoux» lui demander «un peu d'indulgence pour sa traduction de Dante». Il ensevelit son ouvrage, et l'ami lecteur ne put le connaître qu'après sa mort. Les traducteurs de Milton: Dupré de Saint-Maur, Racine, Monneron, l'abbé Delille, et d'autres encore, n'ont point de ces scrupules. Racine le jeune sacrifie

bravement Dante sur l'autel du poète anglais.[42]) Mme du Bocage, que Voltaire célèbre comme capable des «transports divins» de Milton, oppose au «Paradis» de l'«Homère des Anglais», un «Paradis terrestre»,[43]) tellement ennuyeux et terre à terre, qu'il fait désirer bien vite le retour au «Paradis perdu».[44]) Les Paradis «perdus», ou «reconquis» pleuvent néanmoins tout le long du siècle sur la douce terre de France. L'abbé de Labeaume, Lafaye, en fournissent à loisir. A une première «Chute de l'homme», chantée par Durand (1729), en succéda une seconde («La Chute de l'homme. La tragédie d'Adam et Ève», 1742) par Tannevot. Dubourg offre au public un «Messie» (1777). On eut en France une miltonomanie passagère, prélude de la shakespearomanie des romantiques. D'après Mme Necker, Buffon faisait plus de cas de Milton que de Newton, dont l'esprit «était beaucoup moins étendu que celui du poète»; l'on conviendra, disait-il, qu'«il est plus difficile de réunir des idées qui intéressent tous les hommes que d'en trouver une qui explique les phénomènes de la nature».[45]) Dans son traité «Du Sublime», c'est Milton, «le hardi Milton», qu'Helvétius célèbre. Dante reste parmi la foule des inconnus. Un fragment de l'«Anticomanie» offre une gradation édifiante des goûts poétiques de Diderot: «Si je préfère Homère à Virgile, Virgile au Tasse, le Tasse à Milton, Milton à Voltaire et au Camoëns, ce n'est point une affaire de date; j'en dirais bien mes raisons».[46]) Chabanon, l'auteur d'une «Vie de Dante», dans le goût de Voltaire, aurait accordé au poète d'Italie «une place entre Homère et Milton», si son poème eût montré «plusieurs morceaux aussi beaux que celui d'Ugolin»; «malheureusement les beautés de l'ouvrage ne sont pas en assez grand nombre pour en compenser les défauts». Mme de Staël[47]) dictait ses derniers livres sur l'«Allemagne» alors que Philippe-Albert Stapfer, écrivant à Frédéric-César La Harpe après une lecture de l'«Enfer» et de l'analyse de la «Comédie», donnée par Ginguené dans l'«Histoire littéraire d'Italie» (1811), s'écriait: „Quel puissant génie! Après Milton, le Dante est sûrement le génie le plus original qui ait paru dans nos littératures modernes».[48])

Il ne fallait pas toucher à cette royauté reconnue, sanctifiée, imposée à tous les hommes de goût. Si l'on compare Dante à Milton, c'est, bien entendu, pour donner la préférence au premier. Qui songeait alors à la disparité énorme de conception des deux

poèmes?[49]) On trouvait le Lucifer de Dante effrayant et horrible, merveilleux et sublime le Satan de Milton. La comparaison des deux anges précipités dans les gouffres d'enfer ne prend fin ni avec Chateaubriand, ni avec Lamennais.[50]) Ce même Rivarol, qui passe pour le meilleur interprète de Dante avant les romantiques, admire l'ange perdu de Milton, éblouissant de jeunesse et d'orgueil, et trouve le monstre dantesque dégoûtant: «Il est triste de voir trois visages à Lucifer, de le voir mâcher trois coupables, de voir le Dante et Virgile s'accrocher à ses poils pour sortir de l'Enfer».[51])

Il était triste pour les contemporains de Voltaire de voir Michel-Ange, génie semblable à Dante,[52]) dépenser les ressources de son imagination bizarre dans les fresques énormes de la Sixtine. Que n'aurait-il pu faire avec le goût, le sentiment exquis de la forme, la force tempérée et adoucie, la bienséance et la modération des grands hommes du grand siècle! On s'étonne de ce que le «Jugement dernier» n'ait pas effrayé Montesquieu, comme il effraya le président de Brosses, qui trouvait presque tous les ouvrages de Michel-Ange «rudes et sans goût». Il y a dans les peintures de Michel-Ange, dit Montesquieu dans ses «Notes de voyage en Italie», «une majesté, une force dans les attitudes, une grande manière qui étonne l'esprit». Montesquieu ne croit même pas que les Loges de Raphaël, «ouvrage divin et admirable», les dépassent. Ce qui le choquait, c'était la perspective défectueuse, le fait que Michel-Ange avait mis «dans la voûte et dans le même tableau, deux fois le Père éternel qui crée, et dans un autre, deux fois Adam».[53]) Tous les défauts, toute la grossièreté, le manque d'agrément et de clarté que Racine le jeune aperçoit chez Dante, il les retrouve chez Michel-Ange. Il est des premiers en France qui osent comparer la plume de Dante – c'est son expression – au pinceau de Michel-Ange. Mais comme il compare, comme il juge, comme il condamne! Les grands sujets ne conviennent ni à Dante ni à Michel-Ange. C'est à Raphaël à les traiter dignement.[54]) «On peut penser de l'ouvrage de Dante, dit Racine, comme du tableau du Jugement dernier par Michel-Ange, où des beautés de détail peuvent amuser, mais où ne se trouve point la beauté la plus importante, la majesté du sujet».[55]) Dante et Michel-Ange, «le Dante qui mêla dans sa vie et ses vers / les beautés, les défauts, les succès, les revers; / qui monte, qui descend, inégal, mais sublime, / du noir abîme aux cieux, des cieux au noir

abîme», dont l'«affreuse beauté, son style étincelant / est comme son enfer, profond, sombre et brûlant»; Michel-Ange, dont l'«audace extrême / prétend surpasser Rome et la Grèce», à la voix duquel, dès qu'«il commande ... accourent tous les arts», nous les verrons célébrés avec emphase dans «L'Imagination» de Delille, qui manifestement préférait l'Albano au peintre de la Sixtine.[56]) L'«Enfer» de Dante, «Dantes grause Hölle», comme disait Gœthe, évoque chez Rivarol aussi les souvenirs des tableaux de Michel-Ange. A cette phrase, qui paraît empruntée à l'«Essai sur les mœurs» de Voltaire: La plupart des peintures de Dante «ont encore aujourd'hui la force de l'antique et la fraîcheur du moderne», Rivarol ajoute qu'elles «peuvent être comparées à ces tableaux d'un coloris sombre et effrayant, qui sortaient des ateliers de Michel-Ange et des Carraches, et donnaient à des sujets empruntés à la religion, une sublimité qui parlait à tous les yeux».[57]) Caprices et amusements innocents de critiques et de littérateurs, jamais ébranlés à l'intérieur, promenant paisiblement leurs regards à la surface des choses, incapables de descendre jusque dans les profondeurs de l'art véritable!

On trouve, il est vrai, déjà du temps de Voltaire, commentant Corneille pour doter convenablement la nièce du grand tragique, le traitant, disait-il, «tantôt comme un Dieu, tantôt comme un cheval de carrosse»,[58]) lorsque Jean-Jacques Rousseau mettait dans la «Nouvelle Héloïse» les ébranlements et les effusions de son âme ulcérée, on trouve en France, comme partout ailleurs, des exceptions à ce goût prédominant du public pour l'ordre, la règle, la mesure, l'équilibre, l'harmonie; des voix qui sont comme des cris perçants de l'âme en proie à ses angoisses, des éclats de passion, des rugissements de tempête, un intérêt réel pour les scènes les plus tragiques et les plus poignantes de Shakespeare, l'amour pour l'extraordinaire. On traduit Young, Ossian. On arrange «Othello», «Macbeth», «Hamlet» pour la scène française. De ces nouveaux «hurlements de Melpomène» le bon Louis Racine aurait sans doute frémi. Lebrun entassera bientôt dans ses odes hyperboles sur hyperboles. Évidemment, Voltaire n'avait pas pu régir à lui seul le goût de son siècle et de sa nation. Cependant, à peu d'exceptions près, on n'ose se prononcer ouvertement en faveur de ces aberrations. On cache son plaisir. On cherche à étouffer dans le cœur les voix discordantes et tumultueuses. Pour rien au monde on ne voudrait

immoler à d'autres dieux les gloires nationales. Diderot aurait, par nature, une tendresse véritable et de l'enthousiasme pour Shakespeare, mais il faut qu'il n'en ait pas, surtout qu'il n'en montre point, et le voilà en train de donner ses bons conseils aux Français, pour qu'ils s'abstiennent des dérèglements et des outrecuidances du poète anglais, si contraires au goût national. Ce qui chez Voltaire est instinct, répugnance naturelle,[59]) passion individuelle, fait loi pour ses admirateurs, et il en coûtera de violer ces décrets pour écouter n'importe quel caprice, pour suivre n'importe quelle inclination.

* * *

Les années passent, le siècle vieillit, et Voltaire garde la jeunesse, la fraîcheur, la vivacité folâtre, la clarté, l'irritabilité de son esprit. Le combat est une condition de sa vie. L'ardeur de la lutte le soulage, comme l'épanchement de sa bile satirique. Les pamphlets se multiplient. Autant qu'il peut, ce Briarée remue ses bras pour tout atteindre. La mort seulement pourra lui arracher son sceptre littéraire. Dans ses croyances, dans ses goûts, il est inébranlable, conservateur à outrance. Ses jugements sont arrêtés, invariables, espèces de dogmes acquis que la raison lui impose de respecter. Tout au plus en exagère-t-il le côté négatif, atténue-t-il les éloges, s'il en faisait, éteint-il l'enthousiasme, s'il en avait. Il ne connaît pas de repentir; il n'a point de retours sur lui-même; il ne fait pas de rétractations.[60]) La renommée de Shakespeare grandissait, et Voltaire, le philosophe, l'ermite, moins solitaire chez lui qu'un tribun parmi la foule, frappe coup sur coup pour combattre la folie et la honte de ses contemporains, aveuglés, entraînés par le grand histrion barbare. A Paris encore, au milieu du triomphe et des acclamations, l'ombre de Shakespeare le persécute, et il soulève son bras pour l'éloigner menaçante. Pour Dante, le danger d'une contamination était bien moins grave. La France gardait pour Dante une indifférence presque complète. Elle restait étrangère aux polémiques soulevées en Italie contre les détracteurs maladroits du grand poète. L'intérêt pour les lettres italiennes baissait à mesure que les lettres et la philosophie anglaises gagnaient en prestige.

Depuis longtemps Voltaire n'avait pas prononcé un mot sur Dante. L'occasion de le faire manquait. Une fois, – c'était dans sa «Lettre à l'Académie française», – il revient à Dante pour conclure,

évidemment inspiré par Riccoboni, du titre de la trilogie dantesque, «qu'on représentait, du temps même du Dante», «de vraies comédies».[61]) Le nom de Dante tombait parfois dans les réceptions solennelles des nouveaux académiciens. En 1768 (22 décembre), l'abbé de Condillac prend possession de son siège parmi les immortels en prononçant son discours «Du développement de l'esprit humain». Il emprunte à l'«Essai sur les mœurs» sa théorie sur le goût, l'«instinct d'un esprit éclairé», qui soudain se manifesta en Italie «lorsque le Dante et Pétrarque florissaient». «Dès qu'une fois le goût commence à se montrer», disait-il, «il se communique avec une promptitude qui contribue encore à ses progrès, comme la matière électrique dans le corps . . . Aussi à peine le Dante jette-t-il des étincelles, qu'il en sort de Pétrarque, de Boccace, et de tous les esprits électriques».[62]) En 1775, c'est le tour du chevalier de Chastellux, nourri des idées de Voltaire et de Montesquieu, auteur d'un ouvrage sur «La Félicité publique», fort lu et vanté de son temps,[63]) de disserter, au milieu des immortels, sur les «causes qui perfectionnent ou corrompent le goût», et le voilà qui acclame Dante, athlète véritable, révolutionnaire de génie, qui rompt brusquement avec le passé et annonce une époque nouvelle. «Le Dante, penseur plus profond, plus hardi (que Pétrarque), paraît ne consulter que ses propres forces: s'il élève, s'il ennoblit l'expression, c'est en élevant, c'est en ennoblissant aussi la pensée; il marche à pas de géant; mais sa marche est incertaine; il s'égare, il se perd:[64]) c'est un captif indigne de sa chaîne, qui l'agite et la rompt d'un même effort, mais qui, possesseur d'une liberté dont il n'a pas prévu l'emploi, laisse errer ses regards, court sans objet et fuit sans chercher un asile». Ce talent n'était pas fait pour marcher sur la voie droite et sûre qui conduisait à la perfection dans l'art. Mais, «qu'importe que le talent s'égare, pourvu qu'il se montre et se fasse reconnaître»? «L'exemple prévalut . . . l'Italie entière fut entraînée».

L'année même qui vit paraître la traduction des drames de Shakespeare par Le Tourneur, Voltaire éclate, dans la 12ème de ses «Lettres chinoises, indiennes et tartares», contre un rival des temps passés, le Martinelli des lettres familières au comte d'Oxford, l'ami de Baretti, le maître de langues, qui imprimait ses classiques en pays étranger, l'auteur d'une «Histoire critique de la vie civile», et

d'une «Histoire d'Angleterre», traduite de l'anglais et vite oubliée, qui, malgré son savoir et son travail, manquait de chausses au dix-huitième siècle, c'est le mot de Voltaire, comme «le divin Dante au treizième». Voltaire mettait dans son pamphlet une analyse burlesque, une satire spirituelle autant que légère du poème dantesque, dans le style de son article précédent sur le Dante. Il obéissait une fois encore à sa muse inspiratrice, l'indignation. Voilà vingt ans à peu près que Martinelli avait lancé ses lettres et ses préfaces maudites,[65]) l'attaquant, lui, si universellement respecté, pour «s'être avisé de donner à ses compatriotes français une idée des poètes italiens et anglais, en traduisant quelques morceaux librement et sottement en vers d'un style de Polichinelle», et le grief persistait encore. «Le stupide orgueil d'un mercenaire, qui, se croyant un homme considérable pour avoir imprimé le Dante», venait, «sans goût, sans politesse», apprendre aux Français à vivre, à lire et à écrire», réclamait une punition exemplaire. Martinelli, avant de quitter Londres, aurait-il écrit par hasard de nouvelles insolences contre Voltaire? Je n'en sais rien. «Pensez-vous», disait à Voltaire son ami Cervais, «qu'on se mette plus en peine dans ce pays-ci de vos Chinois et de vos Indiens, que vous ne vous souciez des préfaces du signor Martinelli?» Le persiflage semblait à Voltaire le meilleur moyen d'imposer silence à ses rivaux. Peu lui importait de souiller, cette fois encore, par ses âpres invectives, la mémoire d'un poète qu'il ne goûtait pas, qu'il trouvait illisible.

Rien, d'ailleurs, dans cette lettre «chinoise», qui ne soit des redites, des variations d'anciens motifs, connus à satiété. Mêmes réserves qu'autrefois sur le poème, «le premier qui ait eu des beautés et du succès dans une langue moderne», et dont «une trentaine de vers ne dépareraient pas l'Arioste».[66]) Même jugement sur l'intérêt de l'ouvrage, limité à une partie de l'Italie. «Le Dante, qui avait été chassé de Florence par ses ennemis, ne manqua pas de les voir en enfer, et de se moquer de leur damnation». Même exclusion de n'importe quelle appréciation des deux parties qui suivent l'«Enfer». M. Cervais venant d'apprendre «que ce poème est un voyage en enfer, au purgatoire et au paradis», s'étonne, recule «de deux pas», et trouve «le chemin un peu long». Voltaire ne cache point, d'ailleurs, qu'il a lu «autrefois» ce divin Dante, et qu'il n'a nulle envie de le relire. L'analyse qu'il donne de la «Comédie» fait sourire. Il est arrivé, avançant

en âge, à en ignorer les traits essentiels, à confondre les noms et à fondre ensemble les épisodes qui l'avaient autrefois frappé. Il supplée à cette faiblesse par l'audace et la raillerie. Ces libelles improvisés peuvent bien se passer de la vérité historique. Voilà donc Voltaire enseignant à son ami Cervais que «le Dante, ayant perdu par la mort sa maîtresse Béatrice Portinari, rencontre un jour à la porte de l'enfer Virgile et cette Béatrice auprès d'une lionne et d'une louve». Dante «demande à Virgile qui il est; Virgile lui répond que son père et sa mère sont de Lombardie, et qu'il le mènera dans l'enfer, dans le purgatoire, et au paradis, si le Dante veut le suivre». Est-ce par malignité que Voltaire entasse dans deux lignes tant d'inexactitudes et d'extravagances? Par bonheur, suit une citation qui est assez fidèle et reproduit, dans la langue de Dante, deux vers exprimant le désir du poète d'être conduit où Virgile désire, afin de voir la porte de saint Pierre. Mais Voltaire ajoute de lui-même: «Béatrice est du voyage». C'est par un éclat de rire que la courte analyse finit. La substance de l'article antérieur sur le Dante reparaît, dans le même ordre, dans cette lettre. Voltaire se copie lui-même sans cesse, et il a tort de varier si peu les expressions que tout le monde savait par cœur. Il avait dit que Dante n'entrait que dans la bibliothèque des curieux, qu'on lisait l'Arioste, mais jamais le Dante; il dira maintenant, en associant des souvenirs de l'épisode de Guido et de celui de Francesca: «Je ne sais comment il est arrivé qu'Agamemnon, fils d'Atrée, Achille aux pieds légers, le pieux Hector, le beau Pâris, ont toujours plus de réputation que le comte de Montefeltro, Guido da Polenta, et Paolo Lancilotto».[67]) Il avait condamné l'assemblage monstrueux du sacré et du profane, de Virgile et de saint Pierre, dans l'œuvre bizarre; il renouvelle maintenant cette critique, la délayant dans l'ironie: «Pour embellir son enfer, l'auteur joint les anciens païens aux chrétiens de son temps. Cet assemblage et cette comparaison de nos damnés avec ceux de l'antiquité pourrait avoir quelque chose de piquant, si cette bigarrure était amenée avec art, s'il était possible de mettre de la vraisemblance dans ce mélange bizarre de christianisme et de paganisme, et surtout si l'auteur avait su ourdir la trame d'une fable et y introduire des héros intéressants, comme ont fait depuis l'Arioste et le Tasse. Mais Virgile doit être si étonné de se trouver entre Cerbère et Belzébuth, et de voir passer en revue une foule

de gens inconnus, qu'il peut en être fatigué, et le lecteur encore davantage».

Voltaire avait donné au diable Marrini et son enfer; il renvoie maintenant au même diable «Mr Martinelli avec ses commentaires». Il est même probable que Voltaire, averti du tort qu'il avait fait au pauvre abbé, voulut le réparer en maudissant et en mordant le vrai coupable. Éditeurs, commentateurs, que viennent-ils importuner le public avec le déballement de leur sotte marchandise?[68]) «Ce qui peut convenir à une nation est souvent fort insipide pour le reste des hommes. Il faut même être très réservé à reproduire les anciens ouvrages de son pays». La «Comédie», disait Voltaire, n'est intéressante que pour la Toscane; «l'éloignement du temps a nui à la clarté; et on est même obligé d'expliquer aujourd'hui l'enfer comme un livre classique». Que les commentateurs et que Voltaire lui-même tombent sur le grand Corneille, cela est bien excusable, mais qu'on pourvoie de notes de vieux auteurs, dont la valeur pour la postérité est nulle, c'est évidemment perdre son temps. Voltaire n'a pas oublié de le dire, en donnant une conclusion à ses fantaisies chinoises et indiennes: «On croit rendre service aux lettres en commentant Coquillart et le roman de la Rose. C'est un travail aussi ingrat que bizarre, de rechercher curieusement des cailloux dans de vieilles ruines, quand on a des palais modernes». De même, dans son article sur l'«Épopée», il avait appelé le «Roland furieux» «un palais enchanté, dont le vestibule est toujours dans un goût différent, tantôt majestueux, tantôt simple, même grotesque».[69])

Commodément installé dans son palais somptueux, Voltaire n'ira donc pas troubler son plaisir en s'égarant parmi les ruines. Mais il ne lui restait plus que peu de temps à jouir de la vie. La mort avançait à grands pas. Elle le surprit et l'enleva peu après le grand succès de son «Irène» et l'apothéose de Paris. C'est avec un jugement frivole et dédaigneux, variation malheureuse et empirée des jugements antérieurs, que Voltaire a pris congé du grand poète. La vanité personnelle, froissée par les attaques de quelques étrangers, incapables de l'applaudir dans ses divagations critiques, des querelles littéraires qui le rendaient de plus en plus irritable, le hasard aussi, qui est pour beaucoup dans les choses de ce monde, dans la destinée et la renommée des hommes, contribuèrent à effacer chez Voltaire le souvenir des premières impressions reçues à la

lecture du prodigieux poème dantesque. Il se souvenait encore confusément d'y avoir trouvé quelques vers heureux et naïfs, que leurs beautés naturelles faisaient ressortir au milieu du chaos et de la barbarie; il les aurait vainement cherchés au fond de sa mémoire affaiblie. C'est ainsi que Voltaire a pu passer à la postérité uniquement comme un railleur de Dante, grimaçant aux pieds de la statue du poète sublime, absorbé dans la pensée des luttes et des mystères de la vie, abîmé dans la vision des choses éternelles.[70]) Le sérieux passa bien vite; rien que le rire n'est resté. Je ne crois même pas que des recherches plus approfondies que les miennes, la connaissance d'autres petits faits qui m'échappent, réussissent à sauver Voltaire du blâme universel qu'on lui inflige pour son rôle impitoyable de destructeur, pour avoir méconnu la grandeur d'un poète qu'il n'a jamais su comprendre, et qu'on lui tienne compte de l'admiration spontanée de quelques parties de la trilogie fameuse, dans un temps où personne n'allait la déterrer au milieu de l'amas des ruines. Tel est le pouvoir de l'opinion publique, qu'une fois fixée, la vérité elle-même, débarrassée de la légende, n'a point de prise sur elle. «Réduisez l'histoire à la vérité», dit Voltaire dans sa première lettre «chinoise», «vous la perdez: c'est Alcine dépouillée de ses prestiges, réduite à elle-même».

* * *

Longtemps après sa mort, Voltaire dominait encore la France intellectuelle. Ses opinions sont admises; ses idées ont gardé leur prestige; ses goûts sont respectés. On revient sans cesse à lui. L'oracle a encore de la vie et de la puissance. On le consulte même lorsque, pressé par la marche du siècle et le besoin d'autres émotions, on voudrait jouir aussi de la poésie forte et robuste de Dante. C'est dans la voie frayée par Voltaire, il faut bien l'avouer, que marchent les traducteurs, annotateurs et biographes de Dante, à la veille des grands bouleversements politiques et de la grande Révolution.

Je négligerai l'obscur Moutonnet de Clairfons, dont l'«Enfer», faiblement traduit du vivant de Voltaire, n'attira que le dédain de La Harpe et la curiosité de quelques critiques, et s'ensevelit bientôt parmi les choses mortes, comme dut s'ensevelir le manuscrit de son «Paradis», égaré de même que le manuscrit de la traduction an-

glaise contemporaine de la «Divine Comédie» de William.Huggins.[71]) En revanche, je voudrais bien insister sur Rivarol, le premier, dit Sainte-Beuve, qui apprécia en France «avec élévation la nature et la qualité du génie de Dante», le premier qui ait su «le juger très finement sur des beautés de détail et d'exécution qui semblaient être du ressort des Italiens». C'est peut-être ma faute, mais je trouve pour ma part Rivarol tout à fait voltairien, engagé par un défi de Voltaire et une plaisanterie assez piquante, à essayer ses forces athlétiques en traduisant «ce diable» de Dante «en style soutenu», se bornant, comme Voltaire, et comme le premier traducteur de Dante (fin du XVe siècle), au sombre Enfer. Voltairien dans ses goûts de littérateur, et partant disposé à atténuer toutes les hardiesses et les bizarreries du langage, il habille Dante à la française, l'embellissant pour ne point froisser les délicats, et retient en substance, dans sa critique du poème, ce qu'avait dit le grand homme, son maître, avec quelques éloges en plus et une légère diminution du blâme.[72]) Sainte-Beuve saluait en lui un innovateur audacieux «pour sa propre manière de dire et pour l'expression française qu'il s'efforçait d'aiguiser et de renouveler», prenant Dante «plutôt par le style que par l'ordre de ses idées». Se pourrait-il que Sainte-Beuve, qui a si bien compris Manzoni et Leopardi, n'ait pas assez profondément compris l'auteur de l'«étrange Comédie», malgré toute sa finesse et sa pénétration?[73])

Plus que par un attachement véritable, Rivarol était conduit à Dante par le désir de montrer sa bravoure, d'étaler ses connaissances. Ce sera une belle surprise que d'apprendre que, pour tromper son oisiveté, il avait «précisément choisi le plus bizarre et le plus intraitable des poètes». Il trouvera «un assez bon moyen de faire sa cour» à ces ancêtres, les Rivarol d'Italie, desquels il aurait hérité, d'après Sainte-Beuve, je ne sais quoi «de fier et de hardi», «dans l'imagination», en leur traduisant un poète que les Italiens idolâtrent, et qui, grâce à lui, «va prendre une nouvelle vie en France».[74]) Et Rivarol couronne son ouvrage par cette vantardise: «Quoi qu'il en soit de ce poème, si la traduction qu'on en donne est lue, on ne verra plus deux nations polies s'accuser mutuellement, l'une de charlatanisme pour avoir trop vanté le Dante, et l'autre d'impuissance pour ne l'avoir jamais traduit».[75]) Pas plus que ses devanciers qu'il ignore, qu'il veut ignorer, Rivarol n'a

compris la force de l'imagination et la grandeur de la conception du poème. Il trouve Dante «plutôt obscur et bizarre que suranné». L'histoire poétique des mystères de l'âme et de sa rédemption échappe à son esprit si clairvoyant. Il ne voit chez Dante ni unité, ni cohérence. Il commence par détacher l'«Enfer» de la trilogie, qu'il n'a certainement lue que par fragments, et il donne à son auteur, de même que Voltaire, des leçons de goût. Il aurait voulu, lui, «une action simple, entourée de ses épisodes». Est-ce sentir le génie de Dante que de prétendre, comme il le fait dans le discours sur «L'Universalité de la langue française», que Dante entreprit son poème pour «illustrer ses malheurs et ses vengeances»?[76]) L'a-t-il mieux goûté qu'il ne goûta Shakespeare, dont les pièces, disait-il, si elles étaient «moins monstrueuses», si leur fond n'avait été «un délire perpétuel», «n'auraient pas tant charmé le peuple»?[77]) Et ce grand poète, «avec lequel, si notre religion pouvait devenir lettre morte, on se ferait chrétien, comme on se fait païen avec Homère», doué d'une «grande et belle imagination», ce «créateur d'une langue», maître dans ce style «toujours remuant, qui fait sans cesse travailler l'imagination», «affamé de poésie», qui sait dessiner «l'attitude des personnages par la coupe de ses phrases», «incomparable, quand il est beau», sachant tenir le vers debout «par la seule force du substantif et du verbe, sans le concours d'une seule épithète», ce «restaurateur de l'Épopée en Europe»,[78]) que Rivarol vante quelquefois (dans la «Préface» surtout), sans trahir la moindre ardeur ni la moindre chaleur d'âme, ne lui apparaissait-il pas comme une figure dénaturée de colosse, ayant plus du monstre que de Dieu?

Défaut de goût, bizarrerie du sujet, âpreté, impropriété de diction, aridité de détails, inventions chétives, étrange adaptation des «idées du paganisme à son enfer chrétien», déplacement du merveilleux, échafaudage précipité des machines poétiques, que ne reproche-t-il pas à son héros,[79]) introduit triomphalement en France par lui![80]) «Le Dante n'a pas connu ce mérite continu du style; il tombe quand le choix des idées ou la force des situations ne le soutiennent pas». Loin d'accorder à Dante le premier rang dans la poésie, Rivarol le met au-dessous d'autres favoris de la Muse épique. Il regrette que Dante n'ait pas racheté les inconvénients du sujet «par la fréquence des épisodes»; «il lutterait aujourd'hui avec plus de bonheur contre Homère et Milton, le Tasse et Virgile. Mais

il court de descriptions en descriptions vers un dénouement topographique». Et voilà donc Rivarol démembrant, lui aussi, sans pitié, la trilogie dantesque, pour en détacher des épisodes épars dans l'«Enfer» et les livrer à l'admiration de ses contemporains, se plaignant de ce que «dans cette immense galerie de supplices, on ne rencontre pas assez d'épisodes»; «le lecteur le plus intrépide ne peut échapper à la fatigue».[81]) Heureusement, les défauts «sont rachetés par quelques beautés vraiment poétiques». «Que ne doit-on pas à cet homme original, assez grand pour s'élever dans l'interrègne des beaux arts, et s'y former à lui seul un empire séparé des anciens et des modernes!»[82])

C'est dans sa prose que Rivarol s'engage à reproduire l'énergie puissante, la fierté et la concision des vers de Dante. Non seulement il ne calque pas religieusement son modèle, ce «poème national, hérissé de notes, et tout en dialogues», puisque, «en eût-il l'idée», dit Sainte-Beuve, «le siècle ne le supporterait pas un moment»,[83]) mais il modifie, d'après ses principes esthétiques, qui, au fond, étaient ceux de Voltaire lui-même, il délaie dans des périphrases le texte original. Il fallait, assure-t-il, quelque part,[84]) «que la traduction servît sans cesse de commentaire au texte». Il ôte tout ce que lui paraît obscur, rude et grossier. Il retouche, il polit, il adoucit, il embellit, il fait la toilette de son texte, comme on a dit, le rendant constamment noble, élégant et pompeux, ou plutôt, d'après l'expression méchante d'un critique de la «Liberté de penser»,[85]) en y versant «le parfum fade du XVIIIe siècle vieillissant, et comme une odeur de boudoir». Les traductions, avoue Rivarol dans son «Petit Almanach», «ne laissent passer, comme les distillations, que l'esprit ou le parfum tout au plus; les couleurs s'évaporent». De même, ailleurs, dans son «Enfer»: «Les traductions éclairent les défauts et éteignent les beautés, mais on peut assurer qu'elles perfectionnent le langage». Dante, partant, «à cause de ses défauts», «exigeait plus de goût que d'exactitude»; «l'extrême fidélité serait une infidélité extrême».[86]) Il fallait continuellement corriger le poète, refaire ce qui était mal fait. C'est ce que Rivarol appelle une fois (III, 182) «voiler la naïveté grossière du texte . . . par la noblesse du style du traducteur». C'est peut-être trop dire, avec M. Bouvy, que la traduction en prose de Rivarol «n'est guère mieux dans l'esprit du poème que les fragments de traductions en vers de Voltaire».[87]) Rivarol

fait mieux; il veut rendre en style soutenu ce que Voltaire, dominé par son penchant naturel, reproduit avec une tournure burlesque. Villemain, qui fut, avec Ginguené, des premiers en France à parler dignement de Dante, désapprouvait le travail de Rivarol, et calmait, avec sa clairvoyance, l'enthousiasme de Chênedollé: «J'aime mieux le vrai Dante, simple, naïf, énergique et grossier même. Je n'aime pas que Rivarol fasse des tours de force et d'élégance pour ennoblir ce qui est bas et franchement grossier. Pourquoi dire avec recherche et périphrase: «versant à jamais des larmes qui n'arrosent plus leur poitrine» («Enfer», XX), et «courbant avec effort les noires voûtes de son dos, il leur donnait pour le départ un signal immonde» (XXI)? Ces phrases ingénieuses et recherchées forment le véritable contresens avec le fond de l'ouvrage, elles détonnent avec le caractère de l'original». [88])

Le premier traducteur de l'«Enfer», qui préludait au culte voué à Dante par Marguerite de Navarre, n'avait pas de ces scrupules et traduisait tout bonnement, avec plus de vigueur et de fidélité. La poésie de Dante a gardé chez lui une saveur de l'original que l'on cherche en vain chez Rivarol. Même Christine de Pisan, si naïve dans ses sentiments, si sincère dans son admiration pour le «vaillant poète», n'avait pas affaibli aussi pitoyablement que Rivarol, dans un tercet qu'elle traduisit, la voix grondante de l'invective célèbre: «Godi Fiorenza», étouffée dans la prose du traducteur du XVIIIe siècle: «Réjouis-toi, Florence, puisque ta renommée, franchissant les mers et les empires, a retenti jusques dans les Enfers». Audacieux, Rivarol n'a voulu l'être qu'en célébrant son propre travail, qu'il croyait, peut-être de bonne foi, nouveau et original. Et c'est bien lui qui a osé dire que, pour remédier aux défauts de Dante, il fallait forcer le traducteur «à un peu de rivalité», qu'avec Dante on devait «s'élever jusqu'à une sorte de création». [89]) Ce mot de «création», appliqué à son propre talent inventif, fit fortune, et Buffon, si indulgent et élogieux envers ses amis, le retint bien vite, pour lancer à son tour la phrase que, en fait de style, cette traduction nouvelle de Dante était «une suite de créations». D'autres éloges suivirent. [90]) Les éditions se multiplièrent. La vogue de cet «Enfer», que Diderot, Chênedollé, Chateaubriand et même Victor Hugo lisaient, dura tout un siècle. Il y eut cependant des critiques avisés, M. Framery, p. ex., [91]) qui, tout en accordant à Rivarol le don de

manier la langue française avec une prodigieuse facilité, le talent séduisant d'un homme « né pour écrire », blâmaient franchement l'atténuation de l'art et de la pensée de Dante dans cette suite prétendue de créations: « Ce désir de créer sans cesse des expressions nouvelles a un grand inconvénient, bien éloigné du but où il aspire, c'est que, loin d'enrichir la langue, il l'appauvrit ».[92])

Subjugués par l'esprit de Voltaire, les traducteurs de Dante, les historiens et les critiques qui ont divagué sur la «Comédie» et sur la vie du grand poète, dans le siècle vieillissant, ne l'ont pas moins été, sans doute. Entraîné par la fougue et la raillerie voltairiennes, on se vit bientôt tenté de s'enquérir, n'importe comment, du poème extravagant qu'un âge barbare avait fait éclore. On désira connaître les détails de la vie de son auteur. L'abbé De Sade, compilant ses «Mémoires» sur Pétrarque, aurait aimé disserter aussi sur Dante, ajouter un pendant à son grand ouvrage sur le solitaire de Vaucluse. «Serait-il donc vrai que la Nation la plus spirituelle de l'Europe ne connaîtrait pas bien encore les trois hommes à qui elle doit le plus et qui lui font le plus d'honneur»? C'est ainsi que l'abbé, fier de son érudition, apostrophe les « personnes d'Italie qui aiment la poésie et les lettres ».[93]) Toutes les vies de Dante et de Boccace parues jusqu'alors lui paraissent « avoir les mêmes défauts que celles de Pétrarque ». « Elles sont superficielles, étranglées, pleines d'erreurs, d'anachronismes et de bévues ». En pleine ferveur de recherches sur la vie de Pétrarque, il avait lui-même « rassemblé un grand nombre de matériaux pour celles de Dante et de Boccace », et il se proposait de les mettre en œuvre, pourvu qu'on ne le prévînt pas en Italie. Eût-il exécuté ce projet, nul doute qu'il aurait pris conseil, plus qu'il n'eût fallu, chez Voltaire, «grand maître de la critique», comme il l'appelle, «le meilleur juge qu'on puisse citer sur cette matière», exalté, flatté, encensé, redouté de tout le monde.[94])

Malgré la farce, plus cruelle que plaisante, jouée à son cher ami l'abbé De Sade, malgré l'article démolitif sur Pétrarque de la «Gazette littéraire», désavoué ensuite par Voltaire,[95]) avec une effronterie et une imperturbabilité incomparables,[96]) l'abbé resta prosterné aux pieds de l'autel de son dieu de la critique. Pour rehausser le prix de son ouvrage, il aurait bien voulu («Mém.», III, p. XVII) «que ce grand maître, qui a montré tant de goût dans sa critique de

Pétrarque, eût pris la peine de critiquer» ses «Mémoires»; il aurait «profité de ses leçons». Deux volumes sur Pétrarque accablent Voltaire. «Je vous en remercie de tout mon cœur, écrit-il à l'abbé ... Je prends d'ailleurs actuellement peu d'intérêt aux vers, soit anciens, soit modernes; je suis vieux, faible, malade».[97]) Les leçons de Voltaire n'auraient pas réussi à substituer l'admiration de Dante à celle de Pétrarque, manifestement «le plus beau génie qu'ait produit une contrée fertile en grands hommes», le poète à qui «les lettres en général, la langue et la poésie Toscane en particulier ont le plus d'obligation», qui a «tiré les lettres de la barbarie où elles étaient ensevelies» («Mém.», I, pp. IV, LXX). D'ailleurs, si l'on excepte quelques détails secondaires sur Dante, sa vie et ses œuvres, puisés aveuglément aux sources les plus communes,[98]) le commentaire à l'épître de Pétrarque à Boccace, remerciant son ami de l'exemplaire de la «Comédie»,[99]) chapitre évidemment «le plus intéressant pour les littérateurs italiens»,[100]) c'est encore la voix magique et toute-puissante de Voltaire qu'entend l'abbé De Sade, lorsque, dans l'introduction de son ouvrage (p. 8), il juge Dante, auteur de «ce Poème bizarre, plein d'idées sublimes, de coups de pinceau hardis, et de beautés singulières, qui le font lire encore aujourd'hui, malgré son obscurité et ses défauts».

Trois ans avant la divulgation des «Lettres chinoises», Michel Paul de Chabanon, ami de Voltaire et de Marmontel, qui paraissait de temps en temps à Ferney avec son collègue La Harpe, et recevait de Voltaire des éloges flatteurs pour sa traduction de Pindare,[101]) de sages conseils sur la composition de nouvelles tragédies, «musicien, poète, philosophe et homme d'esprit», comme l'appelait D'Alembert («Corresp.» de Voltaire, XIII, 94), convaincu des «grands défauts», des «folies tristement plaisantes» de Dante, rachetées en partie par des «beaux morceaux de poésie», bâclait une «Vie du Dante», chinoise elle aussi,[102]) mêlée à des analyses et à des traductions en vers alexandrins de l'«Enfer».[103]) Tiraboschi appelle un monument d'inexcusable ignorance et de légèreté[104]) cette «Vie», fort critiquée plus tard par A. W. Schlegel. Elle n'est pas, cependant, tout à fait à mépriser, puisqu'elle donnait quelques renseignements sur les «opere minori»,[105]) et louait même, ce qui était inouï en France, la lyrique de Dante, nullement inférieure à celle de Pétrarque.[106]) Un critique du «Journal des Savants» (juin

1774), charmé de l'ouvrage de Chabanon, ose dire enfin que «parmi ces restaurateurs des Lettres, il en est peu d'aussi célèbres que le Dante».

Ce Dante, devenu célèbre, est malmené comme on sait par La Harpe, dans ses leçons et dans ses critiques, avec une hardiesse, un acharnement et une intransigeance pour tout ce qui n'était pas dans le goût français tout à fait dignes de Voltaire, son maître et son modèle. Épris du Tasse, adorateur de Racine, faisant «ses délices» de «Phèdre» et de «Mérope», irrité contre ceux qui vantent sans cesse «la nature brute», par envie de «la nature perfectionnée» («Éloge de Racine»), il donne de sages «conseils à un jeune poète», heureux, disait-il, s'il eût pu «rassembler avec joie autour de ma vieillesse, / ces écrivains chéris qu'adora ma jeunesse, / relire et dévorer ces ouvrages charmants, / de la raison, de l'âme immortels alimens, / me réchauffer encore de leur flamme divine».[107])

A la «flamme divine» de Dante personne encore n'allait se réchauffer. Ouvrez les «Encyclopédies», les «Dictionnaires» de critique, les «Bibliothèques historiques et critiques», les «Vade-mecum» des savants et des littérateurs de ce temps, déjà fertile en compilations; si par hasard vous y trouvez des renseignements sur la vie et les œuvres de Dante, vous pouvez être sûrs que c'est de l'esprit et de la critique de Voltaire[108]) qu'ils dérivent. Ce sont les jugements arrêtés de Voltaire, avec quelques variations insignifiantes, qu'on y répète. Tels le maigre article sur «Dante Alighieri» du «Dictionnaire» de Jean Baptiste Ladvocat,[109]) un autre, postérieur d'une dizaine d'années, ajouté par l'abbé Chaudon à son «Nouveau dictionnaire»[110]) (Paris 1766), et une causerie analogue du même Chaudon dans la «Nouvelle Bibliothèque d'un homme de goût».[111])

C'est encore Voltaire que Le Prevost d'Exmes, professeur royal à Paris, suit, en composant après Chabanon, je ne sais si par plaisir ou par distraction, sa «Vie de Dante»,[112]) salmigondis tiré d'une dizaine de «Vies» précédentes, italiennes et françaises, bonnes et mauvaises,[113]) patiemment mélangées et cuisinées. Il y a de nos jours des ouvriers qui travaillent comme lui, compilateurs sans l'ombre de sentiment esthétique, sans âme, sans jugement, sans conscience individuelle, «trombetti e recitatori dell' altrui scienza», comme aurait dit Léonard de Vinci.[114]) Cette «Vie» est ornée d'un choix de traductions dans tous les styles, prises à différents auteurs,[115]) parmi

lesquels figure le bon vieux Grangier, que M. Le Prevost trouve parfois «énergique» (p. 133). Une seule fois, si je ne me trompe, notre auteur essaie de reproduire des vers de Dante dans sa prose, et il hasarde une traduction sacrilège du mélancolique «Era già l'ora che volge il desio», «allégorie dont Dante s'est servi pour décrire le crépuscule» (p. 111): «Déjà l'heure était arrivée où ceux qui s'embarquent commencent à se rappeler avec attendrissement l'adieu qu'ils ont dit le même jour à leurs amis en les quittant». Voltaire lui avait appris que le poème de Dante renferme des vers heureux et naïfs, ne vieillissant jamais; Voltaire lui dicte les mots de sa «Préface»: «On est généralement persuadé que la Divine Comédie ne contient qu'un petit nombre de morceaux dignes de plaire; mais ces morceaux sont de la plus grande beauté». A l'aide de Chabanon, Le Prevost d'Exmes relève cependant quelques fleurs de poésie, même dans la lyrique de Dante, et trouve admirable surtout la chanson «Donne ch'avete intelletto d'amore». «Les Élégies des Poètes modernes», dit-il une fois, «expriment-elles mieux le sentiment?» Voltaire lui apprenait aussi à ne point exagérer les louanges, à condamner «le mauvais goût» de la fiction dantesque, «les peintures dégoûtantes», les «imperfections», l'«obscurité du style», les «énigmes» sur lesquelles s'exerçaient sottement les commentateurs, «les extravagances» de plusieurs scènes, parodiées à merveille dans la traduction originale de l'épisode de Guido «poltron», que cette nouvelle «Vie» ne manquait pas de reproduire.[116]) L'enfantillage critique est couronné par un conseil étrange, que le bonhomme aurait voulu donner à Dante. Débarrassée du superflu, cette grande vision d'outre-tombe aurait pu fort bien se réduire à trois chants (p. 145): «Supposons que la Divine Comédie ne soit composée que de trois chants: celui de l'Enfer représentera seulement le Tartare, où le Poète renfermera les principaux auteurs de la guerre des Guelfes et des Gibelins . . ., dans le Purgatoire on y retrouvera ceux qui ont été plus malheureux que coupables . . . Les Ombres retenues dans ce lieu de peine, gémiront de languir dans l'obscurité, en attendant avec une sorte d'impatience l'instant où elles doivent jouir de la lumière. Ici finira le second chant. Les premiers traits de cette lumière si désirée se feront apercevoir, et Dante passera du Purgatoire dans le Paradis terrestre, et de là à l'Empirée . . . L'Auteur fera dans le troisième chant l'éloge des hommes vertueux morts de son temps».

Il fallait que Millot revînt à Dante dans son «Histoire littéraire des Troubadours» (Paris 1774), et qu'à titre de curiosité il rappelât (p. 247) le supplice infligé à Bertran de Born, condamné dans l'Enfer à porter «en guise de lanterne sa propre tête, séparée de son corps», «pour avoir divisé le chef et les membres, en armant le jeune roi d'Angleterre contre son père». Dans l'appréciation incidente de Dante, donnant «l'essor du génie à la langue italienne», le jugement des ancêtres n'est nullement dépassé, et Crescimbeni fait loi.[117]) Il est rare que le nom de Dante tombe sous la plume des traducteurs et des annotateurs des anciens. Il tomba par malheur sous la plume de l'abbé Ricard, traduisant les «Œuvres morales de Plutarque»; et je ne sais où est puisée la notice que Plutarque, dans le traité «Des délais de la justice divine» qui s'achève par l'histoire de Thespesius «conduit en esprit dans les enfers» et «témoin des divers genres de supplice divin», avait «fourni des idées au Dante pour la description du supplice des scélérats dans son Enfer».[118]) Il y eut des sots qui crurent l'abbé sur parole, et s'étonnèrent, et s'indignèrent de ce que Dante, loin d'offrir une «création originale», allait prendre au fond du traité philosophique de Plutarque «le plan et l'action» de son Enfer.[119]) Peu s'en fallut qu'un autre abbé, bien plus célèbre que le traducteur de Plutarque, l'abbé Delille, élevé à l'école esthétique de Voltaire, charmé de la «Henriade»,[120]) n'accusât à son tour Dante de plagiat. Il pourvoyait de notes le VIe chant de l'«Énéide» qu'il traduisait. Les «lugentes campi», la «campagne des pleurs», évoquèrent le souvenir du limbe de Dante. Mais quel souvenir! «Au reste le Dante», dit-il, «imite à sa manière dans son Enfer ces belles fictions de Virgile. Il place aussi les amans dans une plaine où l'on n'entend que des soupirs, et qui est toujours agitée par les orages». Et après avoir si brusquement secoué les «sospiri / che l'aura eterna facevan tremare», il ajoute: «Il est bon d'observer qu'un des poètes les plus originaux de l'Italie moderne n'est le plus souvent qu'un imitateur bizarre de ce même Virgile, à qui certains critiques refusent le titre de génie original».[121])

* * *

C'est encore vers la fin du siècle dominé si facilement par l'esprit de Voltaire que la fameuse inscription placée à l'entrée de l'Enfer de Dante obtint une certaine vogue parmi les littérateurs.

Que n'exprimait-on pas, et quel abîme creusait-on dans l'âme avec ce laconique «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate»! Louis Racine observe que ce vers reparaît chez Milton.[122]) Rivarol, qui le traduit assez faiblement: «Entre, qui que tu sois, et laisse l'espérance»,[123]) en est visiblement saisi. Son ami Chamfort, le La Rochefoucauld de son temps, qui mettait de l'ironie dans les pensées les plus sérieuses et avait parfois la verve de Henri Bayle, protégé, consulté, caressé même par Voltaire, raisonne une fois sur l'espérance, sorte de «charlatan qui nous trompe sans cesse». «Pour moi», dit-il, «le bonheur n'a commencé que lorsque je l'ai perdue. Je mettrais volontiers sur la porte du Paradis le vers que le Dante a mis sur celle de l'Enfer: «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate».[124]) C'était une sentence acquise, qui se popularise peu à peu, qu'on répète à l'occasion et qui fait fortune. Figaro, le héros de Beaumarchais, s'en souvient dans une tirade qu'il fait, se promenant seul, dans l'obscurité, sur ses misères d'autrefois: «Aussi je vois du fond d'un fiacre, baisser pour moi le pont d'un château-fort, à l'entrée duquel je laissai l'espérance» («Mariage de Figaro», V, 3). Esménard, qui avait emprunté son Dante chez Rivarol, et encadrait de notes l'«Imagination» de Delille, trouve que ce passage de Dante «était regardé partout comme le modèle d'une précision effrayante et d'un sublime profond et ténébreux comme le sujet de son poème».[125]) Delille introduisait dans le tableau qu'il fait de Dante son «Ici plus d'espérance», que Chateaubriand n'oubliera point dans son «Génie du christianisme» (Livre IV, chap. IX), et que Théophile Gautier se plaira à paraphraser encore plus tard. Rien de plus sombre dans le plus sombre des poèmes que ces mots écrits «aux portes du gouffre où règne la vengeance».[126])

Pour la plupart, le poème se réduisait à cette sentence mémorable, aux scènes d'Ugolino et de Francesca.[127]) S'il n'était «consacré par deux ou trois épisodes», disait Esménard, qui s'en soucierait, qui le lirait? On en est encore, malgré tout, malgré le temps qui passe, les goûts qui varient, l'histoire et la critique qui gagnent en circonspection, en exactitude et en profondeur, on en est, en ce qui concerne Dante, au goût de Voltaire et à ses prédilections exclusives. On n'ose apprécier ce qu'il condamne. Cependant, c'est contre le goût de Voltaire que le siècle vieillissant s'élève, qu'une mode, que le roi de la gaîté, le maître des belles convenances aurait

appelée funeste et impitoyablement raillée, amène les esprits à sacrifier la tendresse, l'harmonie, l'émotion douce et paisible, au terrible, à l'effrayant, au lugubre, au trouble et à l'effroi du cœur. Les quelques voix isolées qui grondaient menaçantes, au plus fort de la gloire de Voltaire, font maintenant chorus. Le public est friand du terrible, et les auteurs qui visent à l'effet entassent horreurs sur horreurs. Le ciel se couvre de nuages noirs. L'orage est dans l'air. Sur la scène des spectres se promènent. On aime à être en proie à l'inquiétude et à l'angoisse. On se livre avec charme au désespoir. C'est l'heure des romantiques qui va sonner. On attribua quelque temps cette vogue à l'influence de Shakespeare. Avant de traduire l'«Enfer» de Dante, Moutonnet de Clairfons tisse un petit roman d'aventures, d'une extrême langueur, tâchant, dit-il, «d'imiter la simplicité grecque, et d'écarter les sombres vapeurs de l'anglomanie, qui causent présentement des vertiges dans toutes les têtes». «On ne sera point fatigué, effrayé, déchiré, suffoqué, anéanti» à la lecture de son ouvrage. On ne conversera point «avec des scélérats abominables, souillés, noircis d'horreur et d'infamie». On ne sera point révolté «par la peinture hideuse de personnages odieux et atroces, dont les actions affreuses devraient être ensevelies dans le plus profond oubli». Par malheur ce sont «les femmes qui donnent actuellement le ton», qui propagent cette épidémie. Et le brave homme de s'écrier: «Quel puissant génie pourra nous guérir d'un travers aussi ridicule et aussi dangereux?»[128])

Je ne crois pas qu'il pensât alors à Dante comme antidote salutaire à l'«anglomanie» envahissante.[129]) Mais il est bien sûr que la faveur accordée aux drames de Shakespeare nous valut en France un retour plus fréquent aux épisodes de Dante les plus poignants et les plus admirés; il est sûr qu'on eut, pour un certain temps, comme partout ailleurs, en Italie, en Angleterre et en Allemagne,[130]) une espèce d'ugolinomanie inquiétante.

«Tout le monde a lu et on a traduit dans toutes les langues le passage de Dante où le malheureux Ugolin, représenté dans l'enfer rongeant le crâne de son ennemi, essuie sa bouche avec la chevelure de ce crâne ensanglanté. C'est la faute du traducteur, quand ces images révoltent au lieu d'effrayer». C'est l'épisode de Polyphème de l'«Énéide» qui inspire cette note à son traducteur, l'abbé Delille, l'«abbé Virgile»,[131]) trop souvent applaudi par Voltaire.

Il se souvient de Racine et de la façon dont le grand tragique déguisait habilement sous des dehors terrifiants ce qui eût inspiré le dégoût, et il rappelle les vers: «Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange / d'os et de chairs meurtris, et traînés dans la fange, / des lambeaux pleins de sang et des membres affreux, / que des chiens dévorans se disputaient entre eux».[182]) Personne qui ne vît dans l'épisode dantesque le comble du pathétique et de la vigueur. Moutonnet de Clairfons, le traducteur de l'«Enfer», se plaît à décrire l'effet d'une lecture de l'épisode devant une mère et sa fille. «Je regarde . . . comme des cœurs de bronze», dit-il (p. 560), «ceux qui lisent de sang froid ce morceau». Cette scène hantait les imaginations. On y revenait instinctivement à tout souvenir d'effroi et d'horreur. Chamfort y revient, dans ses considérations sur l'esclavage, prolongé par ceux qui proscrivent la doctrine du suicide: «Ils veulent nous tenir enfermés dans un cachot sans issue; semblable à ce scélérat dans le Dante qui fait murer la porte de la prison où était renfermé le malheureux Ugolin».[183]) Et le versificateur, le déclamateur Delille, ce peintre «en style citadin», comme disait Rivarol,[184]) renouvelle dans son poème sur l'«Imagination» la scène lamentable, les «soupirs étouffés», l'«horrible constance», «cette douleur sans larmes et ce morne silence». «Non, Oreste fuyant les déesses sévères, / ces scènes qui hâtaient l'enfantement des mères, / n'effrayaient point autant l'oreille ni les yeux».[185]) Veut-il décrire les angoisses du malheureux, égaré dans les «noirs dédales» des catacombes romaines, «la profonde horreur des ombres sépulcrales», il invoque Dante, le poète qui traça d'Ugolin «l'affreux tableau». «Terrible Dante, viens, prête-moi ton pinceau, / prête-moi tes couleurs». — «Prête-moi tes pinceaux», s'écrie à son tour Esménard, appelant à son aide le «peintre de l'Enfer», qui fit «parler le spectre d'Ugolin», qui nous montra «ses fils, épuisés par la faim, / collant leur bouche avide à ses mains paternelles», pour tracer avec toutes les horreurs convenables le tableau des souffrances et du dernier supplice du héros de son poème «La Navigation».[186])

Ugolino, c'est la pièce de résistance des traducteurs. On l'isolait aisément du reste de l'«Enfer», à l'exemple des traducteurs anglais: Jonathan Richardson (1719),[187]) Joseph Warton (1756) et l'auteur des «Nuits».[188]) Louis Racine prodigue des louanges à la traduction latine de Charles Lebeau, que Moutonnet de

Clairfons (p. 562) trouve «digne de Virgile».[139]) Marmontel, qui compare la scène tragique d'Ugolino avec le tableau de la «Henriade» de l'«Homère français» représentant une mère égorgeant son fils pour assouvir sa faim, célèbre la traduction de Watelet, l'artiste littérateur, ami de D'Alembert, et du cénacle des Encyclopédistes.[140]) Pommereul, le traducteur de Bettinelli, Le Prevost d'Exmes, d'autres encore, louent la traduction de Gassendi, officier d'artillerie, qui savait à merveille allier les vers aux «Aide-mémoire» à l'usage des soldats.[141]) Les essais de traduction pullulent et se multiplient. Lesbroussat livrait encore en 1801 le fragment d'Ugolino aux applaudissements des lecteurs de son «Almanach poétique».[142])

Il faut lire l'«Examen» de M. De Leyre sur «Roméo et Juliette» de Ducis, qui eut l'étonnante idée de fondre ensemble la sombre donnée d'un drame de Shakespeare avec le lugubre de Dante, pour comprendre la frénésie et le délire qui s'emparaient des cœurs sensibles des contemporains du vieux Voltaire au récit des malheurs d'Ugolin. «J'entends avec un déchirement horrible ce triple cri de mes enfants . . . et je tombe avec lui dans une sorte de délire, où je ne respire que le sang, les ténèbres et les tombeaux. Si quelqu'un veut encore me disputer mes larmes, mes sanglots et mes cris de douleur, d'admiration et d'applaudissement à cette incroyable scène, qu'il m'arrache le cœur, et m'épargne de voir tous les maux de mon siècle, et notre lâche humanité qui est la mort de la véritable sensibilité».[143]) Âpre et tendre, hardi et timide à la fois, rimeur aux beaux rêves lugubres, ayant dans son «clavecin poétique, des jeux de tonnerre, unis aux jeux de flûte», Ducis était constamment possédé par les grands sujets qu'il empruntait aux grands poètes pour en faire son salmigondis à l'usage de la scène française. «Ma muse est innocente», chantait-il dans ses «Souvenirs», «crédule, voyageuse, et l'hôtesse et l'amante / tantôt de l'élysée et tantôt des enfers».[144]) On l'en croit sur parole. Sa muse innocente voyageait et se pourvoyait sans gêne un peu partout. Son penchant pour le sombre et le monstrueux était contenu par un vif respect pour le dictateur Voltaire, le grand homme à qui il devait succéder à l'Académie, et qui avait «daigné l'encourager», «dans l'obscurité de sa retraite», le premier qui, «mêlant pour ainsi dire la peinture à la tragédie», avait mis «sous nos yeux

des tableaux ou pathétiques, ou terribles, et renforcé l'illusion de l'âme par celle des sens».[145]) Ducis craint l'extravagance, tout en y tombant mortellement sans s'en apercevoir; il ne veut pas que le spectre de «Sémiramis» et celui du père de Hamlet se montrent aux spectateurs; supprime «l'exécrable caractère de Jago» dans son remaniement de l'«Othello», pour ne point blesser le goût délicat des Français; retranche la scène des sorcières dans «Macbeth».[146]) En revanche, il déborde dans l'horrible dans son adaptation du drame «Roméo et Juliette»; fait du vieux Montégut, comme on sait, un Ugolin dévoreur infortuné de ses fils, dans la tour de la faim, qui réclame vengeance, qui inspire la terreur et l'horreur. Dante lui-même aurait frémi de cette fraternité posthume avec Shakespeare ainsi proclamée.

Mais le brave Ducis ne connaissait évidemment de Dante que quelques fragments du sombre enfer. Dante n'était pour lui que le poète des tourments et des tourmentés, le terrible, l'implacable justicier, le vengeur flétrissant le crime. «Dieu même», dit-il dans une «Épître», «ici-bas lâche son épouvante: / Il remit la terreur entre les mains du Dante». Ministre de vengeance, tel encore nous apparaît Dante dans l'«Examen» de ce «Roméo» monstrueux, écrivant ses vers «sur des tables d'airain avec un poignard trempé dans le sang des Guelfes et des Gibelins» («Œuvres», III, 490). Ducis veut-il, trente ans après la composition de son «Roméo», accroître l'effet et la vigueur de son «Hamlet», — il refait, en s'inspirant de Dante, un nouvel acte de sa tragédie. «J'ai tâché, dit-il, de tremper ma plume dans l'encrier de Dante, et de me placer dans le plus profond des vallées maudites, à la lueur des torches de Tisiphone». Ces assemblages violents, ces coups de scène que des flambeaux d'horreur éclairaient, plaisaient aux uns et irritaient les autres. «Ce Roméo», disait Mlle de Lespinasse, «... cela n'est pas mauvais, cela n'est pas médiocre, cela n'est pas même ennuyeux; mais cela est monstrueux, cela est à faire fuir».[147]) Si la pièce résista quelque temps, c'est grâce à l'histoire d'Ugolino. Même La Harpe y trouvait tout mauvais, excepté «quelques traits de force empruntés à Dante».[148]) De ces traits de force Ducis dut jouir toute sa vie. Bon récitateur, comme Monti et Tieck, il communiquait à ces vers une grande chaleur d'âme. On l'entendait parfois déclamer l'épisode d'Ugolin «avec une mémoire imperturbable ... une beauté d'organe, une netteté de prononciation admirable».[149])

C'est le nouveau Montaigu, forgé par Ducis, usurpateur des souffrances et du supplice d'Ugolin, qui hante l'imagination de Julien de Vinezac, versificateur obscur, auteur d'un drame «Les Époux malheureux», suivi de «pièces fugitives» parmi lesquelles figure une «héroïde»: «Montaigu à l'archevêque Roger son Tyran». C'est Montaigu, enfermé dans son «asyle des ténèbres», qui écrit son épître à l'«implacable ennemi», «tigre altéré du sang des malheureux mortels», qui invoque sur sa tête la vengeance du ciel, et décrit les tourments qu'il endure, la mort de ses fils, «rongeant leurs fers», déchirant «leur flanc», offrant, pour assouvir sa «faim dévorante», «leurs membres mutilés par une main sanglante», et qu'il dévore enfin. «Mon âme devint sourde au cri de la Nature; / dans leurs corps palpitants je trouvai ma pâture».[150])

Sur le déclin de sa vie, Talma vint allumer chez Ducis un feu nouveau, ébranler, enflammer son cœur.[151]) C'est sur la suggestion de Talma qu'un cinquième acte, un «cinquième forfait», fut ajouté à l'ancien «Hamlet». Des lueurs sinistres flamboient de nouveau dans l'imagination en délire du poète, et le voilà à fondre ensemble, comme nouvel appât pour le public, «Shakespeare et Dante et Talma». Si jamais il a désiré quelque chose vivement, c'est que Talma «lance ce nouvel acte dans le public, qui l'idolâtre comme un tison infernal, tout fumant et tout brûlant, et qu'il ne laisse dans l'esprit des spectateurs, à la fin de la pièce, que la coupe, l'urne, le spectre, Shakespeare, le Dante et Talma». «Audaces fortuna juvat».[152]) Ce Dante, dispensateur des scènes lugubres, aux subites et foudroyantes invectives, combien de fois revient-il dans les rêves exaltés de Ducis! Il se croit tantôt possédé de l'esprit de Dante, punissant les coupables dans son Tartare: «Frémissez pervers! / M'y voilà sur les pas du Dante» («Les Souvenirs»). Tantôt, il se répète, pour mieux s'enflammer, les scènes d'effroi dans les abîmes de l'enfer: «Tout mon cœur est glacé, tous mes sens sont saisis. / parmi ces habitants des régions maudites, / mon horreur me le dit: Voilà les hypocrites. / enchaînés deux à deux, sans masque désormais, / condamnés au grand jour... / sous des manteaux dorés que double un plomb livide, / ils marchent harassés dans un sol vague, aride / ... d'un plomb qui les écrase ils traînent les tortures / et j'entends tous leurs os crier dans leurs jointures». Il a beau s'écrier: «Maudit auteur, tais-toi, / porte

ailleurs tes enfers, ton spectre et ton effroi».[153]) Le fantôme le poursuit. Il ne s'en délivre jamais. Il évoque Dante et son «Enfer» dans l'«Épître à Soldini», dans l'«Épître à Gérard». «C'est trop voir de pleurs cette rive fumante, / où la nature est morte et la douleur vivante». Il est encore dans le «cachot de la faim», muré par «l'atroce Roger», lorsqu'il écrit en vers à Népomucène Lemercier, et revoit le squelette du malheureux père, «mort d'horreur, immobile et glacé sur la pierre, / mort déchirant la chair», ayant pour triste compagnie «les os de ses enfants».[154])

Et c'est de Népomucène Lemercier, cet ami de Ducis, que Dante, «au génie vengeur», «impérissable», «sublime», «austère», «terrible», est censé accueillir «la correspondance furtive». C'est Lemercier, âme noble, fière et énergique, mal à l'aise dans la société des sots, des lâches et des frivoles, ennuyé du «mauvais esprit» et du «goût vicié des vivants», qui, pour soulager ses misères et ses chagrins, aime à «s'entretenir avec le petit nombre des trépassés immortels», et exhale ses regrets dans les «Épîtres à Dante Alighieri». Inspiré lui-même par la muse dantesque, «rigide», «si âpre et si impitoyable envers les crimes de l'ambition», prenant terriblement au sérieux son rôle de flagellateur du vice et de démolisseur des tyrannies, il adresse à Dante l'hommage de sa «Comédie épique», les «chants diaboliques» de sa «Panhypocrisiade». «Montre ce nouveau poème», dit-il à Dante, «quand tu l'auras lu tout entier, à Michel-Ange, à Shakespeare et même au bon Rabelais, et, si l'originalité de cette sorte d'épopée théâtrale leur paraît en accord avec vos inventions gigantesques et avec l'indépendance de vos génies, consulte-les sur sa durée». Lemercier croyait ainsi se distraire «du spectacle des tristes discordes»; «ainsi que Dante», il «soupire après les lois stables, fondamentalement constitutionnelles, qui seules assureraient le bonheur et l'illustration de sa patrie»; et Dante accueillait, sans doute, dans les lieux silencieux du repos éternel, ces effusions, ces vœux du poète de «Clovis», de «Charles VI», de «Frédégonde», de «Charlemagne», de «Baudouin», l'arrangeur de l'«infernal spectacle». «Les âmes humaines sont immortelles», «elles correspondent ensemble à travers tous les temps et tous les espaces». Ainsi consolé, Népomucène Lemercier prend congé de Dante: «Adieu donc! puisse ma mémoire être protégée de la tienne et ne pas périr».[155])

* * *

Voltaire aurait raillé avec sa verve diabolique ces diaboliques fureurs, ces extases, ces entretiens confidentiels d'un mortel avec les immortels; mais depuis longtemps il n'était plus, et son sceptre, à l'entrée du siècle nouveau, était brisé. Une révolution littéraire s'accomplissait en France. Les idoles d'autres temps allaient être détruites. A une nouvelle orientation de l'esprit humain correspondait un idéal nouveau de l'art et de la vie, une culture nouvelle, d'autres goûts que les anciens. On songea à réhabiliter Dante. On lui érigea un autel pour les besoins des dévots. Dante fut une acquisition des romantiques. Un abîme séparait Voltaire des tendances et des aspirations des cénacles littéraires nouveaux de sa patrie. Des critiques mal avisés ont reproché à Voltaire la jalousie, l'envie que lui inspiraient la grandeur et la gloire de Dante. Pouvait-on redouter de Dante, bien enterré parmi les ruines des siècles barbares, ce qu'on redoutait de Shakespeare: une vie centuplée, exubérante, des passions, des sentiments envahissant la scène française, détruisant le prestige des pièces du dernier héritier de Racine?

Bornons-nous à constater l'impuissance de Voltaire à pénétrer le monde énigmatique de la poésie dantesque, à descendre dans l'intérieur de l'âme du sublime visionnaire. Impuissance parfaite, irrémédiable, qui s'explique par la nature diamétralement opposée de l'esprit des deux poètes. Le grand précepte de Voltaire, c'est éviter toute concentration, tout travail pénible, toute pensée tourmentée; se distraire, s'amuser autant que possible. Aux pensées tristes, minant la vie, opposons la santé et la gaîté du cœur. Choisissons Épicure et Horace comme maîtres. L'art doit tendre davantage vers la délicatesse que vers la force, et pourvoir à notre agrément perpétuel. Il faut supprimer les secousses violentes, les accablements du cœur, le sombre, le terrible, le farouche, les profondeurs lugubres. Le regard de Voltaire, qui pénétrait à merveille les premières couches des sentiments des hommes, restait à la surface des couches plus profondes. Un coup d'œil jeté à l'aventure, par distraction et par curiosité, sur un lambeau de l'œuvre impénétrable de Dante (les «Opere minori» n'existaient pas pour lui), suffisait à fixer et formuler un jugement, qu'on respecta et qu'on n'osa enfreindre de longtemps. De beaux

vers impérissables se cachent au milieu d'un poème illisible, monstrueux; c'est folie que d'en vouloir démêler l'embrouillement perpétuel;[156]) rude et grossier, il rebutait le lecteur, il offensait son goût délicat.

Des efforts immenses, des études sérieuses et patientes, une surveillance active et continuelle de nous-mêmes, peuvent seuls vaincre et dominer notre naturel et nos inclinations, nous inspirer l'amour et la vénération pour les poètes et les artistes qui ont le moins d'affinité avec notre monde intérieur. Congénial en partie à Dante, Lamennais pouvait comprendre et aimer le poète qu'il traduisait et le choisir comme phare lumineux dans les orages de sa vie. Il n'était pas jusqu'à leur masque, dit un des biographes de Lamennais, qui n'offrît entre eux des points de ressemblance.[157]) Pas plus que Voltaire, J. J. Rousseau, savourant voluptueusement ses chères extases, se délassant, s'amusant de la continuelle rêverie qui remplaçait chez lui la méditation profonde, la grande conception tragique, n'aurait pu pénétrer l'âme de Dante, s'abreuver aux sources de sa poésie forte et virile. Aussi n'aborda-t-il jamais la lecture de la «Comédie», malgré ses excursions, ses vagabondages fréquents dans le domaine des littératures étrangères, et je ne saurais me représenter, avec Carducci, que la «Vita Nova» et les «Rime»[158]) eussent pu avoir sur lui un effet salutaire s'il les avait connues.

Quoique la critique dantesque de Voltaire soit affligeante, parfois même révoltante, on pourrait la préférer, sans qu'on s'en scandalisât, aux dithyrambes et aux palinodies, à l'enthousiasme, tout à fait machinal, voué à Dante par ses admirateurs aveugles, paresseux, extatiques et idolâtres, insouciants de le lire et de le comprendre.[159]) Quelque superficiels que soient les jugements de Voltaire, entachés de l'invincible raillerie, spontanée chez ce «coryphée de l'impiété» qui a joué partout, dit-on, le rôle de destructeur, ils ont pourtant servi à quelque chose. L'indifférence, le silence complet, n'auraient pas réveillé de leur sommeil les critiques, les poètes, les «hommes de goût». Si Voltaire parle, tout un monde l'écoute. Dante put ainsi, grâce à lui, sortir de l'oubli des siècles. Le blâme de Voltaire est la première étape de la renommée de Dante en France.[160])

Cette sorte d'explorateurs légers, chevauchant à l'avant-garde de la civilisation, curieux de tout, attentifs à tout ce qui se passe

autour d'eux, s'introduisant partout, trébuchant ici, se relevant ailleurs, est, si je ne me trompe, malgré ses erreurs, ses chutes et ses jugements improvisés, indispensable à la marche de l'humanité.[161]) On n'arrive à découvrir le vrai — hélas! le simulacre du vrai, le seul qui nous soit échu en partage, — qu'après avoir lutté bravement et brisé les chaînes du doute et du mensonge. Il a fallu une préparation extrêmement longue et périlleuse, l'amour, succédant à l'apathie générale, l'«amor che muove il cielo e l'altre stelle», pour faire naître le culte respectueux du poète, pour féconder un terrain, resté stérile pendant des siècles. De plus, pour rendre justice à Dante, il a fallu, en France, vaincre une disposition naturelle, instinctive, qui porte les esprits à goûter un art essentiellement différent de celui qui se cache dans la poésie de Dante, disposition qui touche à notre être intime, qui tient, soit à des habitudes invétérées, soit à des traditions anciennes, à un concours de circonstances que le critique appelle commodément l'influence de la race. Je lisais naguère le «Journal intime» d'Amiel, et je tombai sur ce passage:[162]) «Ce qui manque aux Français, c'est l'intuition de l'unité vivante, la perception du sacré, l'initiation aux mystères de l'être; ce qu'il faut leur demander, c'est la construction des sciences spéciales, l'art d'écrire un livre, le style, la politesse, la grâce, les modèles littéraires, l'urbanité exquise, l'esprit d'ordre, l'art didactique, la discipline, l'élégance, la vérité du détail, la mise en scène, le besoin et le talent du prosélytisme, la vigueur des conclusions pratiques. Mais pour voyager dans l'Inferno ou le Paradis, il faut d'autres guides; eux restent sur la terre, dans la région du fini, du changeant, de l'historique et du divers. La catégorie du mécanisme et la métaphysique du dualisme sont les deux sommets de leur pensée. Pour en sortir, ils se font violence».

Notes.

(Deuxième conférence.)

1) Voir A. Torre, Le „Lettere Virgiliane" e la „Difesa di Dante". Da uno studio „La fortuna di Dante nel secolo passato", dans le Giorn. Dant. IV, 145 ss.

2) „Forse il Bettinelli un po' sgomento della propria audacia, desiderò che altri desse prova d' audacia maggiore, ed aizzò il Voltaire a scatenarsi contro Dante, sperando così di stornare dal proprio capo la tempesta". Ainsi raisonne Bertana dans le Giorn. stor. d. letter. ital. XXXIII, 409, persuadé que Voltaire „non fu ispiratore, ma ispirato".

3) Voir A. Torre dans le Giorn. stor. d. lett. ital. XXVIII, 229 et L. Ferrai dans la Rass. bibl. d. letter. ital. VI, 305 ss., qui puise dans la Miscellanea Betti-

nelliana de la Bibliothèque communale de Mantoue (elle contient, entre autres, une relation du voyage de Bettinelli en France: Voyage de Genève — Retour à Lyon) et complète la lettre de Voltaire, imprimée toujours avec des mutilations fâcheuses: „Je veux beaucoup de mal au jeune homme que vous chargeâtes de votre paquet à Vérone et qui ne me l'a fait rendre qu'au bout de deux mois". — A cette lettre, Bettinelli répondit par une missive datée de Vérone, 15 janvier 1760. Voir aussi Bull. d. Soc. Dant. VII, 288 ss.: „Risulta .... che il gesuita offrì egli all' amico le Virgiliane, contrariamente a quanto affermò, mentendo, nella IIa lettera a Lesbia: e mai nulla di Dante nell' atto di presentare il libro, e nè una riga, nè una sillaba di lui nel restante del diario, per quanto volta per volta vengano riferiti partitamente i soggetti delle conversazioni .... del nostro gesuita col filosofo francese". Mais comment Ferrai peut-il parler (Rass. bibl. VI, 308; 301) d'une „efficacia . . . grandissima che le Virgiliane esercitarono senza dubbio sul giudizio del Voltaire"?

[4]) Qu'on se souvienne de ce que Voltaire écrivait, en 1774, au traducteur italien de la Henriade (Œuvres LXIX, 129): „Je n'ai pu m'aider de la fable, comme ont fait souvent l'Arioste et le Tasse. La sévérité et la sagesse de notre siècle ne le permettaient pas. Quiconque tentera parmi nous d'abuser de leur exemple, en mêlant les fables anciennes, ou tirées des anciennes, à des vérités sérieuses et intéressantes, ne fera jamais qu'un monstre".

[5]) Dans ses Notes sur Milton (Œuvres IV, 109 ss.), Louis Racine se moquait déjà de la pluie des sonnets amoureux qui inondait l'Italie et dont la „fureur", disait-il, „dure encore". Il reproduit ici (IV, 293) un sonnet de Della Casa „bien plus beau que tous les sonnets italiens sur cette échelle platonique dont j'ai parlé". — Voltaire écrivait, le 15 avril 1752, à un membre de l'Académie de Berlin (Corresp. VI, 73): „La plupart de toutes ces petites pièces sont des fleurs éphémères qui ne durent pas plus que les nouveaux sonnets d'Italie et nos bouquets pour Iris".

[6]) „Ce Gilles Shakespeare", écrit Voltaire, le 28 février 1764, à Saurien, auteur d'une tragédie Blanche et Guiscard, imitée de Thomson, (Corresp. XI, 342) „avec toute sa barbarie et son ridicule a, comme Lope de Vega, des traits si naïfs et si vrais, et un fracas d'action si imposant, que tous les raisonnements de Pierre Corneille sont de la glace en comparaison du tragique de ce Gilles". — Carducci (L'Ariosto ed il Voltaire; Opere X, 131 ss.) traduit le passage fameux de la lettre de Voltaire à Bettinelli. D'autres sont de nos jours trop prompts à citer Voltaire à propos de Dante. Ainsi le regretté Panzacchi, dans une conférence sur le Canto della pietà (Nuova Antol. 1901, 1er Mai): „E in Francia il Signor di Voltaire, che malgrado l'ingegno e il gusto, non capì, nè poteva capire Dante, colpito da un raggio di bellezza, dovette dichiarare che pochi versi messi dal poeta fiorentino sulla bocca innamorata di Francesca valevano più di tutti i sonetti, i madrigali e i versi sciolti che in quel tempo, uscivano a diluvio dai mille serbatoi dell' Arcadia italiana". Voltaire a-t-il jamais parlé de la „bocca innamorata di Francesca"? — R. Petrosemolo (La saldezza delle ombre nella Divina Commedia, Massa, 1902, p. 43) attribue gratuitement à Voltaire l'expression de „Minerva oscura" appliquée à la Comédie, qui est, comme tout le monde sait, de Boccace.

[7]) Ferrai reproduit cette lettre dans la Rass. bibl. d. letter. ital. VI, 306, en conservant toutes les fautes de l'original.

[8]) C'est par erreur que A. Torre, dans le Giorn. stor. d. letter. ital. (XXVIII, 224) suppose cette lettre écrite par Voltaire à Bettinelli.

[9]) Dès que la Dissertazione accademica sopra Dante de Bettinelli parut, Cesarotti écrivit (27 novembre 1802) au jésuite: „Io la trovo ben generoso d' essersi compiaciuto di discendere a giustificarsi contro quegli oscuri e fanatici ammiratori di quel garbuglio grottesco che può dirsi con verità una non divina commedia . . . Io però la ringrazio d' avermi fatto concepire una qualche idea più distinta di quel suo paese trimondiale ch' io non feci che scorrere senza mai osare d' internarmi in esso". (Lettre publiée par A. Luzio dans le Preludio, VIII, 126, et souvent citée). — Voir dans le compte-rendu du livre de Bouvy par E. Bertana (Giorn. stor. d. lett. ital. XXXIII, 409) quelques jugements des contemporains de Bettinelli sur les Virgiliennes. Clementino Vannetti paraît défendre les hardiesses de Bettinelli dans sa lettre du 26 janvier 1781 à l'abbé Giuseppe Gennari (Epist. scelt., Venezia, 1831, p. 39 s.): „Si accerti che questi (Bettinelli) onora Dante e Petrarca quanto gli onoriamo noi due, e sempre li ha sulla penna quai veri maestri d' ogni poesia forte, passionata, pittoresca, sublime. Legga, di grazia, o scorra almeno il suo Entusiasmo, e vi troverà ad ogni tratto questi due gran nomi nel dovuto splendore, e come le principali colonne del tempio di Apollo. Nelle Virgiliane dunque, siccome scorgea peccar ora l'Italia di troppa servilità verso di tali Autori, come impeccabili, e in tutto e per tutto divini, stimò bene di mostrarne i difetti un po' più per disteso, ma insieme a luogo a luogo ne notò le bellezze, abbondando tuttavia ne' difetti, perchè quello era allora lo scopo suo ed il bisogno d'Italia, che poi cangiò gusto, e diede nell' altro estremo, del gonfio, del ricercato, dell' oltramontano". (Sur le culte de l'abbé Gennari pour Dante, voir U. Cosmo, Le prime ricerche intorno all' originalità dantesca e due letterati padovani del secolo passato, dans la

Rass. padov. [1891] Ann. I, fasc. II et III.) Des fragments de lettres (Manusc. à la Bibl. commun. de Trente, nos 930, 937) publiés par D. Emer, L'Accademia degli Agiati di Rovereto, Trento (extr. de l'Arch. Trentino) 1895, pp. 41 ss., que mon ami F. Pasini m'indique, nous montrent Giuseppe Valeriano Vannetti indigné contre l'insolence de Bettinelli. Il écrit à G. B. Chiaramonti, le 5 avril 1758: „Feci acquisto e dell' opera detta Versi sciolti di tre eccellenti moderni Autori, con alcune lettere non più stampate, e del Giudizio degli antichi Poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita ingiustamente a Virgilio ecc., di cui favellate nell' ultima vostra, distesa dal valente co. Gozzi. A che tempi viviam noi? Veramente in ogni secolo sorsero perniciosi Novatori, e diciamo corrompitori del sodo e vero gusto; ma faloticheria di tal sorta, e ingiustizia sì enorme a tanti divini intelletti poetici, quale si ravvisa in quelle 10 lettere, e nel codice nuovo di leggi del Parnaso Italiano, non so trovarsi in alcuno di tali Novatori". Et le 19 septembre 1761: „Ier l'altro sera ho imparato a conoscere il P. Saverio Bettinelli Gesuita, col quale stetti da 4 ore in conversazione unitamente alla Contessa Gazzoli Veronese, Dama di uno spirito vero, e sodo, e col Marchese Sagramoso. Al vedere questo Padre, mi nacque nell' animo un moto di sdegno per le sue insolenti dieci lettere contro Dante, Petrarca, Ariosto, ecc. che precedono l'opera de' Versi sciolti . . . colle quali si fece veramente scorgere in quest' età, e sarà cagione di ridere alle future, se 'l ciel vorrà, che dall' Italia stia lontana una nuova peste del cattivo gusto . . . Il tempo però non era questo da bisticciare su tali faccende. Si tenne letterario discorso su differenti materie, e, quanto conobbi in essolui il carattere d'un uomo dolce, polito, e andante, mi accorgei però d' esser egli amatore de' Francesi e spezialmente del Voltaire; e basta così per innamorarsi del proprio ingegno, e stimarsi superiore a quelli che, con maggior capitale in capo, sono e saranno sempre i Padri, i Maestri, e i Signori nostri". — A. W. Schlegel, qui faisait grand cas de l'ouvrage de Bettinelli: Risorgimento delle arti e degli studi, cite la boutade des Virgiliennes (Werke III, 232), sans ajouter ses appréciations.

10) Lettres critiques aux Arcades de Rome, datées des champs Élisées, traduites de l'italien. Paris, Pissot, 1759. Un court „Advertissement" précède la traduction; p. IV: „tel qui prend avec feu le parti de Dante, par respect par cet Auteur Divin, ne l'a jamais lû .... Mais enfin l'Idole vient de recevoir dans le pays même qui l'a vû naître le coup le plus foudroyant. Un Anonyme plein de ce zèle véridique qu'inspire le bon goût, ose fouler aux pieds les préjugés de sa nation, convaincu que ces Poëtes, quoique divinisés, peuvent être traduits comme d'autres, au tribunal de la saine critique .... Ceux d'ailleurs qui ne connaissent le Dante et les autres Poëtes d'Italie, que de réputation, ne seront sans doute pas fâchés d'être désabusés sur leur compte".

11) Lettres sur la Littérature et la Poésie italienne, traduites de l'italien. A Florence, Paris, 1778, dédiées à Madame de P**. D. G., cousine de l'officier, et passionnée, paraît-il, pour les lettres et les poëtes (p. VII: „J'ai vu souvent Voltaire, Virgile, Lucrèce et Buffon occuper sur votre toilette la place d'un pot de rouge ou d'une boëte à mouches"). Pommereul traduisait Bettinelli après que Marmontel avait publié sa Poëtique, Gassendi (officier d'artillerie, lui aussi; – les officiers s'éprennent fortement, de nos jours encore, de Dante, témoin Pochhammer en Allemagne, Pedrazzoli en Italie) sa traduction de l'épisode d'Ugolino (1774), Chabanon sa Vie du Dante, Ducis son pastiche Roméo et Juliette, Palomba son Choix de Poésies italiennes. Il profite des travaux de ses devanciers, dans ses Notes pour servir à l'intelligence des Lettres, mêlées à d'amples extraits de traductions des vers de Dante (l'Ode sur la mort de Béatrice, traduite par Chabanon, reparaît ici), et répète parfois les jugements de Voltaire; p. 99: „Les Italiens appellent le Dante Divin, mais c'est une Divinité cachée etc."; p. 117: „Si M. de Voltaire nous a fait connaître le premier le Poëme du Dante, nous avons à M. de Chabanon l'obligation d'avoir vengé le Dante de l'oubli dans lequel on avait laissé les Poésies lyriques. Il leur reproche l'obscurité qui est le plus grand défaut du Dante, mais il y règne .... un ton de mélancolie qui plaît aux âmes tendres".

12) Septembre 1758, pp. 169 ss. Cette critique précède la traduction des Lettres faite par Langlard. „Il est beau et digne de nos jours de voir l'Italie réformant elle-même ses anciens préjugés, assigner enfin aux Dantes et aux Ariostes la place qui leur convient .... Une matière si délicate ne demandait pas une main moins légère, que celle qui entreprend ici de toucher cette corde, et il ne reste rien à désirer sur cet article". Plus que des Lettres l'article s'occupe des Poésies des trois auteurs: Algarotti, Frugoni et Bettinelli.

13) 1759, I, 275–302. Le critique connaît les réflexions et les notes de Louis Racine, les deux lettres de Martinelli contre Voltaire, la traduction latine de l'épisode d'Ugolino par Le Beau; p. 279: „Il faut avouer que l'objet de ces lettres est extrêmement délicat. Il s'agit de détruire le culte superstitieux rendu au Dante . . . Pour nous, nous allons rendre compte . . . sans prendre aucun parti, comme simples Historiens et non comme juges". On affirme cependant à la p. 301: „Le sentiment qui nous reste après avoir lu cet amusement littéraire, c'est que Virgile n'aura point à reprocher à l'auteur, comme à Dante, de lui faire jouer un personnage indigne".

[14]) Amsterdam, 1759, II, 73 ss., c'est, comme une des notes de ma première conférence l'avait indiqué, un compte rendu de la traduction de Langlard qui attribue les Lettres à Algarotti; p. 81: „Le Dante sera renvoyé parmi les livres d'érudition, comme un monument rare d'antiquité, mais il n'entrera dans la classe des Poètes que pour quelques morceaux choisis . . . C'est aux Italiens à juger du fond de cet ouvrage. Il a le mérite d'être écrit purement, de renfermer de bonnes plaisanteries, des vûes nouvelles . . . la traduction est facile, élégante et fidèle".

[15]) R. Lounsbury, Shakespeare and Voltaire, London, 1902, p. 446, dit bien: „English opinion, which was but little affected by Voltaire's view of Shakespeare, was a good deal influenced by his view of Dante . . . his authority gave to it both extension and stability. It is in trust a suggestive fact that a large share of the critical utterance about the Italian poet which came from the islanders during the eighteenth century was essentially the same as that which prevailed on the Continent in regard to the English dramatist". — Thomas Warton (Hist. of Engl. Poetry, IV, 65) appellera la Comédie une série de „disgusting fooleries"; Landor s'écriera (Pentameron, ed. London, 1837): „I cannot but consider the Inferno, as the most immoral and impious book that ever was written . . . Dante . . . is the great master of the disgusting". Voir Thompson, Dante and Landor (Modern Language Notes XX, avril 1905).

[16]) Peu après la mort d'Algarotti, Bettinelli ne manqua pas de se venger des protestations que lui adressait jadis ce membre malgré lui du triumvirat. Il lui fait dire, justifiant l'accusation de Voltaire (Lettere inglesi VII; Opere, Venezia, 1800, XII, 227): „Vi dirò in breve, che non solamente io, ma tutti i veri uomini di buon gusto italiani han la medesima opinione di Dante e dei cinquecentisti che ha il finto Virgilio, e se la dicono talora l' un l' altro, ma nell' orecchio, per non essere uditi".

[17]) Voir A. Neri, L'Algarotti e i versi sciolti di tre eccellenti autori, dans la Rass. bibl. d. letter. ital., IX, 68 ss., et le compte rendu de M. Barbi dans le Bull. d. Soc. Dant. VIII, 382 ss., qui cite fort à propos une phrase d'une lettre d'Algarotti à F. M. Zanotti, de 1752: „Quante vibrazioni non fa un pendolo di qua e di là del suo centro, dirò così, prima che vi si acqueti!" — Baretti, on s'en souviendra (voir une note de ma première conférence), croyait que c'était Algarotti, „de fade mémoire", qui apprit à Voltaire „à mépriser Dante".

[18]) Je ne crois pas que l'auteur du compte rendu des Lettres, dans l'Année littér. 1759, I, 73 ss., soit ce même père Zaccaria (voir Bertana dans le Giorn. stor. XXVIII, 223), qui attaqua l'ouvrage dans les Memorie per servire alla storia letter. d'Italia XI, 385. Bettinelli lui-même appelait ses Lettres, „un capriccio, una pazzia, uno scherzo fatto per impegno", et priait Francesco Benaglio (septembre 1758) de ne révéler à personne qu'il en était l'auteur. (Voir Bertana, Giorn. stor. XXXIII, 409. Voir aussi C. Magno, Dante e Bettinelli, dans le Giorn. d' erudiz. 1890, II, 46). — L'abbé De Sade écrivait dans ses Mémoires pour la Vie de François Pétrarque, Amsterdam, 1764, vol. I, p. XCIX: „On n'est pas d'accord sur les Auteurs de ces lettres ingénieuses: on les attribue à M. le comte Algarotti, au Père Bettinelli et à M. l'abbé Frugoni". A la p. CI, De Sade revient sur les „auteurs des lettres de Virgile aux Arcades".

[19]) Voir Giorn. Dant. VII, 408. — Une lettre de Frugoni, protestant contre le zèle exagéré de Bettinelli, lettre analogue à celle écrite à Nidalma (rappelée par Bouvy, p. 56), a été publiée en 1895 par G. Zannoni, Una lettera inedita di C. J. Frugoni a Lodovico Antonio Loschi, Roma, 1895 (per nozze Flamini-Fanelli): „Non dico che le Lettere Bettinelliane non sieno scritte con sapor di lingua e con eleganza. Dirò bene che poteva lasciar que' nostri primi padri della poesia in pace, e non ne turbare i riposi sì arditamente . . . Perchè volere a tante età ed a tante nazioni opporsi, e farle tutte passare — per tante balorde? Io non le approvo; come non ò approvato mai, ch' egli, me vivente, senza consultarmi, abbia stampato tutti que' miei versi sciolti . . . S. Ignazio gliel perdoni. Io non posso perdonargliele".

[20]) Dans la Préface à sa traduction du Temple de la Renommée de Pope (Recueil des Œuvres de M. du Bocage, Lyon, 1764 I, 200), elle parle des fictions allégoriques, et paraît ignorer complètement Dante. „Les Troubadours et Pétrarque qui prit d'eux l'idée de ses Poésies, s'en servirent avec succès; Boccace et Chaucer . . . les imitèrent. L'Arioste s'y livra à l'excès . . . les Italiens le préfèrent au Tasse qui en usa plus sagement." On trouve cependant une allusion à Dante dans ses souvenirs de voyage en Italie (lettre de Bologne, 9 Juin 1757): „Les cendres du Dante né à Florence reposent à Ravenne . . . Ce poète du parti des Gibelins y fut exilé par les Guelphes. Le cardinal Bembo Vénitien répara et orna son tombeau de cette nouvelle épitaphe". Suit l'épitaphe, rappelée par d'autres voyageurs français au XVIe, au XVIIe et au XVIIIe siècle, (dans ses souvenirs de Florence, le nom de Dante paraît à côté de Machiavelli, Vespucci, Pétrarque, Boccace), reproduite par Rogissart, Les Délices de l'Italie, contenant une description exacte du Païs, des principales Villes, de toutes les antiquités . . . édit. de Paris, 1707, II, 12 („Dans le

cloître des Franciscains on voit le tombeau de Dantes, célèbre poète Toscan qui mourut en exil à Ravenne". *) — Dantes ou Dantez est encore rappelé dans cet ouvrage chaotique, parmi les hommes illustres de Florence, I, 243; 261). — L'auteur du Voyage historique d'Italie (La Haye, 1729), qui puise abondamment aux Délices, n'affecte d'estime que pour la poésie italienne contemporaine, et rencontre partout les dignes successeurs de „Maestro Pasquino". Une fois (I, 564, Florence, 26 mars 1719) il nomme Dante: „Les Florentins s'imaginent être les premiers hommes du Monde pour ce qui regarde les Lettres, et cette présomption n'est fondée que sur ce que Florence, ou son territoire, a donné la naissance à Pétrarque, Dante, Boccace, Politien, Ficin, Palmero [Palmieri], et à plusieurs hommes illustres". — „Depuis que je suis en Italie", écrivait de Florence Montesquieu, en 1728, „j'ai ouvert les yeux sur les arts, dont je n'avais aucune idée". L'émotion de l'artiste a fait cependant toujours défaut à ce maître des idées, qui goûtait médiocrement la poésie. On ne s'étonne guère qu'il n'ait pas parlé de Dante dans ses souvenirs de voyage. A Florence, il note sèchement: „Il est sorti de Florence, de tous temps, de grands hommes et de grands génies" (Voyage de Montesquieu publ. par le baron A. de Montesquieu, Bordeaux, 1874, I, 168. Il est vrai que nous ne possédons qu'une très faible partie des notes relatives à Florence, recueillies pendant le séjour dans cette ville). — L'abbé Barthélemy, l'auteur du Voyage du jeune Anacharsis (Œuvres div. de J. J. B. IIe part., Paris, L'an 6me, p. 131), se souvient (1755) de la fresque de l'église de Santa Maria Novella, dans la chapelle degli Strozzi, „figurant la comédie de Dante", qui avait frappé le Président de Brosses. (L'Italie il y a cent ans I, 284), et n'oublie point que Florence „la capitale des arts dans leur renaissance" a été „la patrie du Dante et de Michel-Ange". — Sur le Voyage de Lalande (1765—66, fort loué par Chateaubriand), qui trouvait Dante „sublime, mais difficile", et aurait désiré une traduction française raisonnable de son poème, chagriné que Colbert d'Estouteville eût enseveli la sienne, voir Oelsner, Dante in Frankreich, p. 85, note 105.

[21]) Dans le Dictionnaire philosophique (art. Critique) Baretti figure parmi ceux qui exercent le métier des crapauds et „passent pour sucer le venin de la terre, et pour le communiquer à ceux qui les touchent".

[22]) „Ma perchè nessun fiorentino volle mai concedere, che a quella Divina Commedia manca il potere di farsi leggere rapidamente e con diletto?" Voir L. Piccioni, Studi e ricerche intorno a Giuseppe Baretti, Livorno, 1889, p. 224.

[23]) Voir G. Zacchetti, La fama di Dante in Italia nel secolo XVIII, Roma, 1900, p. 223 ss.

[24]) Bertana, (Giorn. stor., XXXIII, 415) suppose, je crois à tort, une allusion à Voltaire dans les „sciolti" de Benvenuto di S. Raffaele: L'Italia (Torino, 1772), évidemment dirigés contre Bettinelli: „Aspro censor che rampognarlo [Dante] ardisca, / non altro speri guiderdon de' suoi / mal locati sudor, che biasmo e risa". Je ne crois pas non plus que ce soit Voltaire que Bettinelli désigne particulièrement dans cette tirade du Discorso sopra la poesia italiana, que Bouvy (p. 79) traduit: „Je prie et conjure principalement les traducteurs étrangers de bien apprendre notre langue. S'ils savaient quelle périlleuse tâche ils assument, ils ne seraient pas si nombreux, surtout en France, ni si hardis à déblatérer contre Dante, Pétrarque, Arioste et Tasse, comme ils le font tous les jours".

[25]) „Elle est faite avec soin et mérite d'être recherchée par les amateurs". C'est l'avis de Moutonnet de Clairfons, La Divine Comédie de Dante Alighieri, l'Enfer, traduction française ... Paris, 1776, p. 29. — En 1768 parut aussi, chez le même éditeur Prault, un Vocabolario portatile per agevolare la lettura degli autori italiani ed in specie di Dante. — Vingt ans plus tard, en 1787, paraissait à Paris, chez Jacob, une édition italienne de la Divina Commedia, accueillie avec plus d'indifférence que la précédente.

[26]) Moutonnet de Clairfons, écrivant la Vie de Dante en tête de sa traduction de l'Enfer, avoue (p. 2): „Je ferai sur-tout usage de celle que l'Abbé Marrini nous a donnée en Italien; elle est courte, précise, et contient à peu-près tout ce qu'on peut désirer sur cet article".

[27]) Année littéraire, 1776, p. 117. Moutonnet de Clairfons supposait cependant

*) En approchant du tombeau de Dante à Ravenne, l'auteur des Mémoires d'outre-tombe, qui avait fait peu de cas de l'auteur de la Divine Comédie dans tous ses beaux poèmes en prose, est saisi, comme Alfieri et Lord Byron, d'un „frisson d'admiration" (V, p. 9 ss.). „Devant le tombeau, Béatrix m'apparaissait. Je la voyais telle qu'elle était lorsqu'elle inspirait à son poète le désir de soupirer et de mourir de pleurs ... Le sérieux convient à la tombe ... Aux yeux de l'avenir, il n'y a de beau que les existences malheureuses. A ces martyrs de l'intelligence, impitoyablement immolés sur la terre, les adversités sont comptées en accroissement de gloire: ils dorment au sépulcre avec leurs immortelles souffrances, comme des rois avec leur couronne".

que l'abbé Bettinelli n'était „qu'un être imaginaire". „S'il a réellement existé, il est mort actuellement, en sorte que l'on ne peut avoir recours à son témoignage".

[29]) Ce n'était pas l'avis de De Jaucourt, l'auteur de l'article Gibelin de l'Encyclopédie (Année 1757, t. VII) . . . „les gens de goût liront toujours le Dante: cet homme de génie, si long-temps persécuté par Boniface VIII pour avoir été gibelin, a exhalé dans ses vers toute sa douleur sur les querelles de l'Empire et du Sacerdoce".

[30]) Le même courroux s'empare de Voltaire lorsqu'il lit, dans une édition de Shakespeare, des impertinences au sujet des critiques étrangers. De même que dans la lettre contre le polisson Marrini, il décharge sa colère dans un article du Dictionn. philos.: „J'ai jeté les yeux sur une édition de Shakespeare, donnée par le sieur Samuel Johnson. J'y ai vu qu'on y traite de petits esprits les étrangers, qui sont étonnés que, dans les pièces de ce grand Shakespeare, un sénateur romain fasse le bouffon, etc.".

[31]) Quoiqu'il confondit pitoyablement le Paradis avec l'Enfer, Voltaire mêlait ici, peut-être, un vague souvenir de la critique de Louis Racine (Œuvres, III, 478): Dante „en y entrant . . . voit le visage de Saint Pierre, et des Saints qui sont avec lui, changer de couleur, s'enflammer de colère. Saint Pierre, à cause qu'il voit un Italien, s'écrie: „C'est de colère que nous changeons de couleur etc.".

[32]) Sur une traduction de la Divine Comédie, dans Littérature et critique, 1778.

[33]) Voir sur ce passage de la Perfetta Poesia (liv. II, chap. IX) le Bull. d. Soc. Dant., IX, 10.

[34]) „Ils sont accablés des noms d'Homère, de Virgile, de Sophocle, de l'Arioste, du Tasse, et de tous ceux qui ont enchanté la terre par les productions harmonieuses de leur génie" (Art. Poétique du Dict. philos.).

[35]) „Quand on fait réflexion que cette belle histoire a été en Italie une espèce d'article de foi . . .". L'Essai sur les mœurs (chap. X) discutait déjà, sans le moindre souvenir de Dante, des „fausses légendes des premiers chrétiens", de l'„imposture" sur laquelle est fondée la donation de Constantin.

[36]) Elle devait, bien entendu, révolter Schiller („Dem Herzen will er seine Schätze rauben", Das Mädchen von Orleans). On vient de réimprimer, dans les Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten, n° 3, Berlin, 1905, la traduction allemande de la Pucelle, parue quatre ans après la mort du poète de la Jungfrau von Orleans.

[37]) Voltaire a-t-il vraiment „popularisé en France Milton et le Paradis Perdu", comme le prétend J. M. Telleen dans sa thèse: Milton dans la littérature française, Paris, 1904, p. 58?

[38])
Tels dans l'amas brillant des rêves de Milton
On voit les habitants du brûlant Phlégéton,
Entourés de torrents de bitume et de flamme,
Raisonner sur l'essence, argumenter sur l'âme,
Sonder les profondeurs de la fatalité,
Et de la prévoyance et de la liberté,
Ils creusent vainement dans cet abîme immense.

Disputes en Métaphysique, 1741.

[39]) „Dans un siècle où les croyances nationales étaient attaquées comme dans le nôtre, il fallait en composant une épopée réunir le merveilleux et le vraisemblable pour satisfaire à la fois le peuple et le philosophe . . . C'est donc en quelque sorte dans un songe mystérieux qu'il [Virgile] voit tout ce qui se passe en réalité dans les Enfers et dans l'Élysée. Cette heureuse idée satisfait également la raison et l'imagination. C'est ainsi que dans la Henriade Saint Louis fait descendre les songes autour de Henri IV, avant de lui faire voir les cieux et sa postérité". Delille, L'Énéide traduite, Paris, 1804, II (Remarques sur le livre VI).

[40]) Les Visioni n'ont reçu leur forme définitive qu'en 1766. D'après la Vie de Varano, placée par Paravia en tête de l'édition de Venise, 1820 (citée par Bertana, Giorn. stor. XXXIII, 421), Varano aurait échangé des lettres avec Voltaire. C'est ce qu'aurait dû observer Cambini dans son Essai: Alfonso Varano poeta di visioni, Ferrara, 1904, qui apprécie d'ailleurs les „Visions" sans tomber dans les exagérations puériles de Zumbini.

[41]) Lettres familières du Président de Montesquieu . . . Paris, 1767, p. 19; 30; 263 etc.

[42]) Della Religione, Poema . . . tradotto dal Francese in versi Toscani sciolti dall' Abate Filippo de' Venuti, Avignone, 1748, p. XXII.

[43]) Chez Rolli, le traducteur italien de Milton, que Racine consultait sans cesse, il aurait pu voir une comparaison entre Dante et Shakespeare. Del Paradiso Perduto, poema inglese di Giovanni Milton, Londra, 1735 (Vita di G. Milton): „Di lui (Shakespeare) dico quel che asserisco del Dante: cioè ch' eglino due soli mi fanno altamente meravigliare d' aver i primi tanto sublimemente poetato nella loro lingua . . . Desidero poi che gl' Inglesi lettori osservino qualche maggioranza in Dante, e nella di lui favella ecc.".

[43]) Honoré, plus qu'il ne le méritait, d'une traduction italienne de Gaspare Gozzi.

[44]) „Le désir de te suivre enflamme mes esprits; / mon âme croit sentir le beau feu qui t'anime, / je m'égare, peut-être, en cet essor sublime" (Mme de Bocage à Milton). Elle prétendait d'ailleurs corriger et améliorer son modèle: „j'ai crû pouvoir retrancher, comme étrangères au sujet, les comparaisons prises de la Fable, les jeux des Diables dans les Enfers, et plusieurs autres morceaux" (Préface du Paradis terrestre).

[45]) Voir Sainte-Beuve, Causeries du Lundi, IV, 351. Les divagations de critique littéraire de Buffon font souvent sourire. Dans une harangue prononcée à l'Académie française, Buffon célèbre la Henriade plus qu'Antonio Cocchi n'ose le faire dans une lettre bien connue et souvent reproduite par Voltaire: „La Henriade sera notre Iliade, car, à talent égal, quelle comparaison, dirai-je à mon tour, entre le bon et grand Henri et le petit Ulysse ou le fier Agamemnon?" (Voir Jusserand, Shakespeare en France, p. 301).

[46]) L'Anticomanie (Fragments inédits). Rev. d'hist. littér. de la France, I, 174. Diderot divinisait Richardson, comme on sait: „tu seras ma lecture dans tous les temps ... tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle".

[47]) „J'étudie le Dante avec ardeur", écrit-elle à Monti le 23 juin 1805 (Lettere inedite di Foscolo, Giordani, e della Signora di Staël a Vincenzo Monti, Livorno, 1876), „pour qu'à votre arrivée à Coppet vous me trouviez plus avancée encore dans l'Italien".

[48]) Aus Philipp-Albert Stapfers Briefwechsel, herg. v. Dr. R. Luginbühl, Basel, 1891, II, 464 (Quellen zur Schweizer Geschichte).

[49]) On se souviendra de l'essai de Macaulay sur Milton „The poetry of Milton", disait Macaulay, „differs from that of Dante, as the hieroglyphics of Egypt differed from the picture-writing of Mexico". L'Essay on Dante de Lowell offre d'autres comparaisons analogues. Une des conférences extrêmement vides et superficielles de E. Terrade: „Le Paradis terrestre chez Dante et Milton" orne le volume Études comparées (!) sur Dante et la Divine Comédie, Paris, 1904, p. 167 ss. Je compte publier bientôt une étude sur Dante et Milton qui complètera celle de O. Kuhns, 4e chap. de son livre: Dante and the English poets from Chaucer to Tennyson, New York, 1904, pp. 79–104. (Je n'ai malheureusement pas encore lu l'article de M. C. Sills, References to Dante in 17th Century. Engl. Literature, dans Modern philology, III, 1).

[50]) Génie du christian., Liv. IV, chap. IX: C'est le mauvais goût „du Tasse et de Dante qui donna l'idée à Milton de mesurer son Satan; mais il se rélève bientôt d'une manière sublime". Voir De Sanctis, Saggi critici, éd. de Naples, 1898, p. 443 (La Divina Commedia, versione di F. Lamennais). – Mon ami Menéndez y Pelayo disait dans son Historia de las ideas estéticas, V, 200: „Cualquiera pensaría que en una Poetica del Cristianismo, el grande Alighieri debía ocupar largo espacio. Pues sucede todo lo contrario: Chateaubriand no sabe de Dante más que los versos de la puerta del infierno y el episodio de Francesca da Rimini. En cambio ¿donde va á buscar el tipo de la poesía cristiana? Nadie podria sospecharlo: en el siglo de Louis XIV y en el siglo XVIII. Voltaire está tratado como un gran poeta, y el juicio de la Henriada ocupa triple espacio que el de la Divina Commedia „produccion caprichosa" que tiene algunas bellezas en medio de muchos lunares, „hijos del siglo y del mal gusto del autor".

[51]) Rivarol, Œuvres complètes, Paris, 1808, III, 291. L'auteur de l'excellent article sur Dante dans les Freimüthige Nachrichten (Bodmer-Denkschrift, p. 286) faisait aussi ses comparaisons: „Das Bild, das er von Lucifer macht, wollte er nur unflätig und nicht erhaben machen; er sollte so häßlich seyn, wie er vormals schön gewesen war ... Milton hat seinem Satan mehr Ansehen gegeben und dieses hat ihm auch seine Religion nicht, sondern die Majestät gelehrt, die in seinem Gedichte herrschen sollte. Dante hat sich mehr um das Sittliche als um das Hohe bekümmert".

[52]) „Le Dante est (dans l'épisode d'Ugolino) le Michel-Ange de la poésie; son pinceau fier et terrible étonne l'imagination et glace l'âme d'épouvante et d'effroi" (Fréron dans l'Année littér., 1776, III, 312). „Michel-Ange dont le génie avait beaucoup de rapport avec celui du Dante" (Rivarol, Œeuvres, III, 18). Plus tard A. W. Schlegel célèbrera lui aussi Dante „den großen Propheten des Katholicismus, bald den Raphael und bald den Michelangelo der Poesie; wegen seiner plastischen Bildlichkeit hoch über Milton und die protestantische Armut". Voir mon Dante e Goethe, p. 8; l'article de E. Schmidt, qui n'ajoute malheureusement rien au mien: Danteskes im Faust, dans l'Arch. f. d. Stud. d. neuer. Spr. u. Lit., CVII, 247; E. Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, Berlin, 1897, pp. 62 ss. – Schlegel observait encore dans les Vorlesungen (éd. Minor, I, 33): „Ein orthodoxer Kunstkritiker des Geschmackes weiß sich recht viel damit, wenn er darthut, die Divina Commedia des Dante, Michelangelo's jüngstes Gericht oder Shakespeare's Macbeth sey geschmacklos; und er sagt doch weiter damit nichts, als daß er diese Werke nicht begreift, weil sie über den Horizont seiner erlernten Regeln und Conventionen hinausgehen".

[84]) Voyages de Montesquieu, I, 246 et II, 337: „ce grand génie sentoit d'abord le défaut du marbre ou de la proportion et le laissoit. Mais on doit le respecter comme ces vers que Virgile n'a point finis". Les tombeaux de saint Laurent ravissent Montesquieu: II, 346, „Il n'y a rien de si admirable que les attitudes de ces quatre statues et que celles de ces deux princes. Enfin c'est là où l'on voit et où l'on sent le grand goût. De tous les sculpteurs il n'y a que Michel-Ange qui soit comparable aux anciens". Même admiration ailleurs, II, 355 ss.

[85]) Delille célèbre dans L'Imagination (éd. de Paris, 1806, II, 19, chant V): „ce beau ciel / où Virgile chantait comme a peint Raphaël". Diderot dans l'Essai sur la Peinture (Œuvres, Paris, 1876, X, 515): „J'oserais dire qu'il n'y a peut-être pas un plus grand poète que Raphaël". Grimm appelait aussi Raphaël „poète sublime".

[86]) Discours sur le Paradis Perdu (Le P. P. de Milton, Paris, 1754), p. LXXX.

[87]) Œuvres de Jacques Delille, Paris, 1806, L'Imagination, chant V, p. 178.

[88]) Œuvres, III, 11: „Dans une notice, placée en tête des Mémoires du comte de Rivarol (Paris, 1824, p. II), Berville rappelle que Rivarol comparait la traduction du Dante („écrivain bizarre et sublime, dont les beautés et les défauts offrent au traducteur un exercice également utile") aux études que ferait un jeune peintre sur les cartons de Michel-Ange".

[89]) Voir O. Unger, Voltaires Beurteilung Corneilles und seine eigenen dramatischen Theorien, Crimmitschau, 1899.

[90]) T. R. Lounsbury, Shakespeare and Voltaire, London, 1902, p. 445: „To Voltaire . . . much of Shakespeare always remained a sealed book. His incapacity of appreciation could never have been remedied. It was congenital; it was due to his innate lack of insight into man's spiritual nature. This is the wanting sense which ranks him far below either Shakespeare or Dante, and explains his inability to comprehend either". — Pour longtemps Shakespeare resta, même en Angleterre, une énigme incomprise; on ne commence à l'estimer qu'après la critique de Steele dans le Tatler. Voir O. Wendt, Steeles literarische Kritik über Shakespeare im Tatler und Spectator, Rostock, 1901. — Après l'excellent travail de Jusserand, M. Beljame en promet un autre analogue, embrassant aussi les temps modernes. Voir E. Faguet, Voltaire critique de Shakespeare, dans la Rev. d. cours et confér., 1901, IX, nº 1. (Le chapitre: Shakespeare in Francia du livre de G. Schiavello, La fama dello Shakespeare nel secolo XVIII, Camerino, 1904, est tout à fait élémentaire et superflu). Naguère M. J. Popper (auteur d'un livre connu: Das Recht zu leben und die Pflicht zu sterben), dans une apologie tardive, qui, malgré ses exagérations, est parfois judicieuse, et ne manque pas d'esprit: Voltaire. Eine Charakteranalyse, in Verbindung mit Studien zur Ästhetik, Moral und Pflicht, Dresden, 1905, p. 46, voyait dans les attaques de Voltaire contre Shakespeare „keine Spur von Voreingenommenheit, Parteilichkeit, sondern im Gegenteil den höchsten Gerechtigkeitssinn".

[91]) Il en a fait une cependant en faveur de Rabelais, à qui il reprochait les bouffonneries absurdes, les obscénités affreuses, l'œuvre entière, remplie „des plus impertinentes et des plus grossières ordures, qu'un moine ivre puisse vomir". Voir ses lettres à la marquise Du Deffand, octobre 1759 et avril 1760 (Corresp., VIII, 200; 356): „J'avais alors un souverain mépris pour Rabelais. Je l'ai repris depuis, et, comme j'ai plus approfondi toutes les choses dont il se moque, j'avoue qu'aux bassesses près, dont il est trop rempli, une bonne partie de son livre m'a fait un plaisir extrême . . . j'ai relu . . . quelques chapitres de Rabelais . . . mais je les ai relus avec un très grand plaisir, parce que c'est la peinture du monde la plus vive . . . Je me repens d'avoir dit autrefois trop de mal de lui".

[92]) Œuv., XXVIII, 418. Voir L. Riccoboni, Histoire du Théâtre italien, Paris, 1730, p. 32: „Par mes conjectures je pense que cette Comédie (Floriana) avoit paru pour le moins cent ans devant l'impression, peut-être du temps même que Dante vivait. Il est sûr que la langue de cette Comédie est plus rude que celle de Dante". De même à p. 153, toujours à propos de la Floriana: „cette Comédie est écrite ou du temps de Dante, ou peu de temps après".

[93]) B. Pergoli étudie de nos jours, trop superficiellement peut-être, l'influence des idées de Condillac en Italie: Condillac in Italia, Faenza, 1903.

[94]) Publié à Amsterdam, 1772. Dans le 3e chap. du tome II: De l'influence de la renaissance des lettres sur le sort de l'humanité, p. 57, il nomme Dante: „Cependant les Italiens ont prouvé par de profondes dissertations que la renaissance des lettres parmi eux n'était pas due uniquement à l'arrivée des Grecs. En effet le Dante et Pétrarque avaient précédé les Lascaris etc.". Je ne saurais dire si Chastellux avait jamais lu un vers de Dante, mais je sais qu'il égalait Rousseau dans son enthousiasme pour Pergolese et Metastasio. De la Félicité publique, II, 88: „Non, l'antiquité n'a rien produit de plus touchant pour une âme sensible que l'union d'un Pergolèse et d'un Métastase, union rare et précieuse, d'où naquirent les plaisirs de l'Europe, et qui fit couler les larmes les plus délicieuses que

l'enthousiasme ait jamais offertes aux talens". Je ne connais malheureusement que le titre d'un ouvrage de Chastellux, De l'union de la poésie et de la musique, La Haye, 1765.

[66]) C'est du Delille, ou, plutôt, Delille dans L'Imagination, paraît s'être inspiré de ce discours académique. Voyez p. 54 de cette conférence.

[67]) „Le sue lettere famigliari e critiche, le quali riescono ai leggenti uno zucchero si per la lingua pura ed elegante che per le notizie storiche e filologiche". C'est l'avis de F. F. Carloni, Gl' Italiani all' estero, T. II, V. II. Poeti e letterati, Città di Castello, 1890, p. 278. Sur ce Martinelli, qui publiait à Londres Dante et d'autres classiques italiens, voir aussi Moreni: Bibliogr. stor. ragion. della Toscana, Firenze, 1805, p. 23; M. Landau, Gesch. d. italien. Liter. im achtz. Jahrh., Berlin, 1899, p. 106 ss. Dans le Nuovo Giornale letterario d' Italia, Venezia, 1788, p. 204, Ristori fait allusion au cruel pamphlet de Voltaire, qu'il ne trouve pas cependant immérité: „bisogna però confessare che Martinelli era stato il primo ad insolentire contro questo sommo scrittore con un tuono così pedantesco e con armi così diseguali da meritare lo sdegno del più paziente autore".

[68]) Ces restrictions plaisaient à La Harpe, qui en faisait, toujours en suivant la critique de Voltaire, même à propos de Milton, „génie brut et hardi ... qui, dans un sujet bizarre, a semé des traits d'une sombre énergie, des idées sublimes et quelques morceaux d'un naturel heureux". „Le Dante et Milton", dit-il ailleurs (Cours de littérature, cité aussi par Oelsner, p. 93), „connaissaient les anciens, et s'ils se sont fait un nom avec des ouvrages monstrueux, c'est parce qu'il y a dans ces monstres quelques belles parties, exécutées selon les principes".

[69]) Il se pourrait que Voltaire eût par hasard vraiment lu à cette époque les Lettres de Martinelli et soit resté frappé de ce passage (Lettere familiari e critiche, Londra, 1758, p. 221): „Trova Dante alla fine del canto V dell' Inferno, nel luogo ove sono puniti i carnali, Francesca figliuola di Guido da Polenta Signor di Ravenna, maritata a Lancillotto uomo deforme e corto, figliuolo di Malatesta Signor di Rimini, insieme con Paolo, avvenentissimo cavaliere, fratello di Lancillotto".

[70]) „L'empereur Cam-hi, grand-père de l'empereur poète, avait déjà civilisé ses Tartares, non pas jusqu'à être éditeurs de poèmes, mais jusqu'à égaler les Chinois en science". Lettres chinoises, XI.

[71]) Routh avait dit, dans la première des Lettres critiques (éd. de Paris, 1731): „Le Paradis perdu est un vaste édifice bâti de roseaux et de chaume sans régularité, ni symétrie, mais qui, dans tout le reste, a l'air de ces palais enchantés qu'Armide et les fées faisaient tout d'un coup descendre du ciel, au sortir de terre". On sait qu'Addison voyait dans le „Paradis perdu" un superbe palais construit en briques.

[72]) C'est par l'image suivante que commence un article spirituel et insignifiant de E. Gebhardt, Voltaire et Dante (Journal des Débats, 15 février 1899; critique du livre de Bouvy): „Figurez-vous Dante, l'austère et désespéré Florentin, se heurtant, au coin d'un bosquet de l'autre monde (aux Champs-Élysées), avec Voltaire, le sourire grimaçant de celui-ci abordant la face mélancolique de celui-là, et Candide nouant un brin de conversation avec le comte Ugolin. L'entretien ne serait pas, je pense, de longue durée. Le grand visionnaire italien froncerait les sourcils à la vue de l'impitoyable critique dont l'ironie osa toucher aux figures les plus saintes; il regarderait et passerait ainsi que lui conseilla Virgile au début de la promenade infernale (guarda e passa). Voltaire lui ferait une révérence moqueuse et s'en irait rejoindre l'Arioste et Boccace, les seuls amis qui lui vinrent de la vieille Italie".

[73]) J'ai parlé ailleurs de la traduction de Colbert d'Estouteville. Sallior, en l'éditant, osait dire de celle de Rivarol: „C'est un chef-d'œuvre de Raphaël mal copié par Boucher". Le Breton, qui considère Rivarol comme un traducteur de génie („il a donné Dante à la France et il est bon de ne pas l'oublier"), appelle l'Enfer de Moutonnet de Clairfons „un insipide délayage" (Rivarol, sa vie, ses idées et son talent, Paris, 1895, p. 114). La Correspondance littéraire (XII, 1804) paraît approuver la critique impitoyable de La Harpe: „Moutonnet donne une assez faible traduction de l'Enfer de Dante, et voilà que ce poème de l'Enfer, qui, à deux ou trois morceaux près, n'est qu'une longue et froide allégorie et un ennuyeux sermon, est, si l'on en croit le traducteur, une des plus belles productions de l'esprit humain". – Dans l'introduction à la Divine Comédie de Dante Alighieri, l'Enfer; traduction française accompagnée du Texte, de Notes historiques, critiques et de la Vie du Poète, A Florence, Paris, 1776, (elle porte comme épigraphe les vers de l'Enf. IX, 61 ss.: „O voi, che avete gl' intelletti sani, / mirate la dottrina che s' asconde / sotto 'l velame degli versi strani"): Vie d'Alighieri, p. 45, Moutonnet dit avoir „voulu d'abord sonder le goût du Public par l'Enfer". „Si l'on paraît content de cette traduction, je ferai imprimer dans la suite celle du Purgatoire et du Paradis". C'est, paraît-il, la traduction des Lusiades de Duperron de Castera, souvent citée au courant de l'ouvrage, qui engagea Moutonnet à traduire l'Enfer. Ce travail n'est pas sans doute ni „noble", ni „exact", ni „élégant", ni „plein d'énergie", comme le voudrait le critique trop bienveillant de l'Année

littéraire (1776, Tome III, p. 318; une autre critique favorable de l'Enfer de Moutonnet parut dans le Journal encyclopédique, février 1777, elle n'est pas la première, comme prétend Oelsner, p. 91); mais il a fait de son mieux, avec un sérieux, une vénération pour Dante, une jouissance intime de l'art exquis du chef-d'œuvre („je ne fais son éloge que d'après le plaisir que j'ai ressenti à la lecture de son Poème"), qui lui fait honneur, et qu'on ne rencontre nulle part en France avant lui. Il a cependant lutté, lui aussi, contre des difficultés insurmontables. Comme jadis l'abbé Grangier, qu'il cite parfois, il a dû renoncer à reproduire la pensée de Dante, obscure, énigmatique, cachée dans les „continuelles allégories". La traduction latine du Père d'Aquino, qu'il a toujours sous les yeux, l'a souvent dérouté. Il avoue que les chants XI et XXV sont „très difficiles à entendre", et, partant, presque intraduisibles; qu'il a dû renoncer à traduire littéralement maints passages, étant „la langue Française . . . plus timide, plus décente et plus pudique, pour ainsi dire, que l'Italienne et la Latine" (p. 327). Sa prose tue souvent les images les plus poétiques. Voici comme Moutonnet traduit la belle comparaison des grues du 5e chant: (p. 117) „Comme les Grues font entendre leurs cris aigus, en formant dans les airs de longs bataillons: ainsi ces Ombres etc.". La Vie de Dante, paisée à celle de Marrini, les notes qu'il compose à l'aide des commentaires (il connaît aussi Benvenuto da Imola), en consultant parfois les Réflexions de Louis Racine, l'Essai sur les mœurs de Voltaire, le Jugement des Savants de Baillet, la Vie de Bullart, le Choix des poésies italiennes de Palomba, la Bibliothèque des Romans (l'épisode de Francesca paraît à Moutonnet, p. 127, „la critique la plus forte de la lecture des Romans et de nos Brochures éphémères qui gâtent l'esprit, énervent l'âme, souillent l'imagination, corrompent le cœur, et causent les ravages les plus funestes dans la société"; D'Ovidio, Galeotto fu il libro e chi lo scrisse, dans la Strenna Dantesca, Firenze, 1902, y voit aussi: „l'indiretta ma acerba condanna d'una poesia che spinge i lettori al peccato, di un'arte che fa la mezzana". Voir l'Introduction de mon Dante in Francia), témoignent de son admiration pour Dante: p. 37 s. „Plus on réfléchira sur la division de l'Enfer, dit-il, sur l'ordonnance entière de cet abîme, sur les différentes classes des Pécheurs, et sur la variété graduée de leurs supplices; et plus on admirera le génie et la fécondité du Poète, qui trace avec tant de fierté et d'énergie un tableau aussi immense, aussi varié, et aussi tranchant . . . il n'avoit point de modèle; il ne pouvoit imiter les Poèmes anciens: il parcourt une sphère nouvelle et inconnue: c'est dans son imagination, source intarissable, qu'il puise toutes ses peintures et tous ses tableaux"; p. 20: „L'Enfer . . . sera toujours supérieur à tout ce que nous connaissons dans ce genre, par la force, l'énergie, l'âpreté même du style, et par la peinture sombre des différents supplices des damnés . . . Quelle fécondité d'invention! Quelle force d'imagination . . . Quel Poète, ou plutôt quel Peintre! . . . le Purgatoire est semé de vérités sublimes et consolantes; de descriptions agréables et variées . . . l'imagination et l'esprit se reposent alors sur des images d'un coloris suave, frais et gracieux. La Poésie, plus douce et plus tempérée, ressemble aux tendres gémissements de la Tourterelle, aux sons attendrissants du Rossignol, et aux voluptueux roucoulements de la fidèle Colombe; elle inspire à l'âme une délicieuse mélancolie. Le Purgatoire prouve que Dante, quand il le veut, sait manier tous les pinceaux et employer toutes les couleurs. . . . Le Paradis est également l'ouvrage d'un grand poète; il étincelle de beautés sans nombre; rien de plus brillant, rien de plus majestueux; les expressions répondent à la grandeur du sujet: elles sont pompeuses, sublimes et enflammées; une harmonie divine se fait entendre continuellement dans le séjour, dans le Palais étincelant et radieux de la Gloire et de la Majesté éternelles. On est ébloui d'une vive lumière; on est inondé d'un torrent de délices, et l'on participe en quelque sorte au bonheur des Prédestinés". – Cet enthousiasme, nouveau en France, valut à Moutonnet la critique violente et acharnée de La Harpe, qui outrait le blâme infligé à la Comédie par Voltaire, pamphlet véritable, „plaisamment furibond", „dans lequel M. de La Harpe se déchaîne contre le Dante et ses admirateurs" (Année littéraire, 1776, V, 90). Jugez si Moutonnet en fut blessé et indigné! On déchirait impitoyablement son ouvrage; on lui rappelait, pour l'anéantir, le jugement infaillible de Voltaire, lui qui avait ménagé le grand homme dans ses notes, qui, par respect pour Voltaire („auquel je comptais envoyer un exemplaire de mon ouvrage", Ann. littér., 1776, V, 114), ne voulut point réfuter le „Commentaire historique" et la „lettre foudroyante" à Bettinelli, avant que sa traduction „fût entièrement imprimée"; qui, par amour de ce maître universel de la critique et du bon goût, avait consenti à trouver chez Dante moins de goût que de génie (p. 22: „il faut cependant convenir que Dante n'a pas autant de goût que de génie, que son Poème se ressent dans quelques endroits du siècle de barbarie, pendant lequel il fut composé: c'est moins la faute du Poète, que celle de son siècle". – Voir le compte-rendu dans l'Année littér., 1776, III, 290: „Il écrivit dans les premières années du XIVe siècle, c'est-à-dire dans un temps où les plus épaisses ténèbres de la barbarie et de l'ignorance couvraient toute l'Europe . . . les productions de l'esprit n'étaient pas encore soumises à la lime sévère du goût; ce Poète, comme beaucoup d'autres, se ressent quelquefois de la barbarie et de la rusticité de son siècle" –. Le souvenir de la critique de Voltaire est encore visible dans cette note: „On a fondé à Florence une chaire publique pour expliquer la

„Divine Comédie" et ce Poète a eu l'honneur d'exercer la sagacité d'une foule de commentateurs"). Rien n'avait pu fâcher Moutonnet davantage que d'avoir Voltaire comme adversaire. Son chagrin éclate dans sa réponse à La Harpe (p. 117): „Tous ces égards, pour un Poète plus qu'octogénaire, cette modération . . . tous ces ménagements pour un Écrivain si célèbre devaient être sentis et appréciés . . . Je suis très persuadé que M. de Voltaire reconnaîtra l'honnêteté de mon procédé". Il ajoute, assez spirituellement, dans un P. S.: „Un des mes amis . . . me regarda en riant et me dit: Que vous êtes mauvais politique! Quoi! vous n'avez fait l'éloge de M. de Voltaire ni dans la Vie de Dante, ni dans vos notes, . . . Que vous êtes gauche! Cette omission est un crime aujourd'hui de lèze-Encyclopédie . . . Les traducteurs de Shakespeare ont commis la même faute, et voilà pourquoi M. de Voltaire a composé cette sanglante diatribe, que vous avez entendu lire en pleine Académie . . . Soyez donc plus prudent et plus louangeur à l'avenir". Voltaire, cette fois-ci, ne parut pas se soucier de l'attaque. Il ignora, ou feignit d'ignorer, l'ouvrage de Moutonnet et la polémique avec son protégé La Harpe, ou faut-il croire avec Longchamp et Wagnière (Mémoires sur Voltaire, Paris, 1826, I, 408) qu'il ne recevait point l'Année littéraire, et qu'„il lisait avec beaucoup d'indifférence ou de mépris ce qu'on lui en rapportait quelquefois dans les lettres de Paris"? — Aigri par son insuccès inattendu, Moutonnet n'osa offrir au public d'autres essais de traduction de la Comédie. Il a beau assurer dans sa réponse: (p. 112) „J'avertis M. de La Harpe que je continue mon travail, malgré sa critique, et que je donnerai certainement le Purgatoire et le Paradis"; il n'en fit rien, et je ne sais s'il existe encore quelque part le manuscrit de sa traduction du Paradis, que je trouve indiquée dans la Biogr. univ. de Michaud. J'ai vainement cherché à Paris et ailleurs les Consolations d'un solitaire de Duronceray, qui consacrent (Vol. II, 1815) une notice à la vie et aux ouvrages de Moutonnet de Clairfons. — Sûrement Moutonnet n'a pas tiré profit de la lecture de Dante, dans ses ouvrages (L'Isle de la Philanthropie, déd. „aux mânes de J.-J. Rousseau", La Galéide, etc.); je crois cependant dérivée du 28e chant du Purgatoire dantesque, que la traduction de l'Enfer appelait dans ses Notes (p. 22) un „chef-d'œuvre de délicatesse et d'agrément", la description des enchantements de la grotte „au pied d'une haute montagne", donnant refuge à Bathylle, le héros du roman L'Ile fortunée (antérieur de trois ans à la fantaisie romanesque: Isole della fortuna de l'abbé Chiari), Paris, 1771, p. 103: „Les premiers rayons du soleil levant doraient l'entrée de cette grotte . . . Une douce chaleur y régnait en tout temps. Une tendre verdure, émaillée de mille couleurs, en tapissait agréablement les environs. Les fleurs répandaient les parfums les plus suaves, les plus délicats; et l'air était embaumé par les exhalaisons les plus odoriférantes. Des arbres chargés de fruits vermeils réjouissaient la vue; le chant mélodieux et varié des oiseaux flattait délicieusement l'oreille. Tout ravissait, tout enchantait auprès de cette grotte champêtre".

[72]) Je mentionne ici, en passant, quelques souvenirs de la critique dantesque de Voltaire dans les notes de Rivarol. On a relevé ailleurs (première conférence) la répétition de la boutade de Voltaire à propos du „lombard" de Virgile: „C'est comme si Homère disait: je suis né d'une famille turque". — De la Vie et des Poèmes du Dante, p. XVII (Vol. III des Œuvres): „Trois papes ont depuis accepté la dédicace de la Divina Commedia et on a fondé des chaires pour expliquer les oracles de cette obscure divinité"; p. XVIII: „C'est un des grands défauts du poème, d'être fait un peu trop pour le moment . . . C'était assez pour son temps; pas assez pour le nôtre"; p. XX: „il entasse les comparaisons les plus dégoûtantes . . . la langue française, chaste et timorée, s'effarouche à chaque pas"; p. XXI: „c'est de tous les poètes celui qui . . . s'est permis le plus d'expressions impropres et bizarres". A la p. XVI, Rivarol traduit, lui aussi, d'après l'exemple de Voltaire, le fragment du XVIe chant du Purgatoire: „De la terre et du ciel les intérêts divers / avaient donné long-temps deux chefs à l'univers: / Rome alors florissait dans une paix profonde, / deux soleils éclairaient cette reine du monde: / mais sa gloire a passé, quand l'absolu pouvoir / a mis aux mêmes mains le sceptre et l'encensoir". Dans les notes du chant XXVIIe (p. 227), il cite le travestissement de Voltaire „dans le style de sa Pucelle, sans ouvertement le désavouer: „il n'y a guère que ce morceau et celui des diables qui puissent supporter ce style". Ailleurs, il dit, à propos des „anges neutres", „âmes égoïstes et paresseuses", condamnées par le justicier de l'Enfer à courir sans relâche: „Voltaire peint d'un seul vers ces esprits: Trop faible pour servir, trop paresseux pour nuire". — Le discours De l'universalité de la langue française (Œuvres, II, 49 ss.), hymne véritable à l'„admirable clarté, base éternelle de notre langue", n'est parfois qu'un hymne à Voltaire. (II, 66): „Voltaire régnait depuis un siècle et ne donnait de relâche ni à ses admirateurs, ni à ses ennemis. L'infatigable mobilité de son âme de feu l'avait appelé à l'histoire fugitive des hommes . . . Ces grands hommes nous échappent, il est vrai, mais nous vivons encore de leur gloire, et nous la soutiendrons. (L'Épître au roi de Prusse renferme d'autres éloges à Voltaire). On pourrait appliquer à Rivarol le reproche qu'il fait, d'après Buffon, à Mme de Genlis, dans la parodie du Songe d'Athalie (Œuvres, II, 277):

Le parti de Voltaire a prévalu sur toi;
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables.

[73]) Ce que M. A. Counson dit de Rivarol, „cet étonnant initiateur", dans son article Dante en France, Extr. de la Revue générale, août, 1904, p. 10 ss., est excessif, à mon avis. Est-ce une des „idées fécondes" de Rivarol, l'appréciation de la Divine Comédie qu'il se plaît à relever (p. 11): „Étrange et admirable entreprise! Remonter du dernier gouffre des Enfers jusqu'au sublime sanctuaire des Cieux, embrasser la double hiérarchie des vices et des vertus, l'extrême misère et la suprême félicité, le temps et l'éternité; peindre à la fois l'ange et l'homme, l'auteur de tout le mal et le saint des Saints"? Quoiqu'elle soit répétée, sans doute d'après Rivarol, par Chênedollé, dans l'ode bien connue sur Dante (1813: „Conception profonde! entreprise sublime! / Où du monde idéal sondant le double abîme; / le Dante parcourut sa double immensité; / et sut peindre à la fois le bonheur, les supplices, / les vertus et les vices, / l'Homme, l'Archange, Dieu, le Temps, l'Éternité!"), je la trouve assez banale. — M. Counson, après avoir lu et même critiqué mon essai: Dante e Margherita di Navarra. Frammento di un' opera non ancor compiuta su Dante in Francia, paru dans la Rivista d'Italia, février 1902 (M. L. Dorez dans la Revue des Bibliothèques, juillet—août 1903, à propos de Jacques Minut, se souvient de ce „Dante en France que prépare depuis de longues années le professeur Arturo Farinelli"), annonce (p. 8, en note) „un ouvrage plus étendu", où il essaiera „de faire pour Dante ce que M. Jusserand a fait pour Shakespeare et M. Baldensperger pour Goethe". Cet „ouvrage", remarquable surtout dans les chapitres consacrés au XIXe siècle, vient de paraître au moment où je corrige les épreuves de ma deuxième conférence.

[74]) Œuvres, II, 368. Lettre de Rivarol à l'abbé Romans (8 janvier 1783): „Vous recevrez peu après ma lettre un exemplaire de la traduction du Dante, ouvrage fort attendu et qui va être jugé à la rigueur. Il y a cinq ans environ que je le tiens en captivité, et ce n'est pas sans répugnance que je l'ai enfin mis en lumière". C'est donc aussitôt après la mort de Voltaire, avant que Charles Rogers donnât aux Anglais la première traduction complète de l'Inferno (1782), que Rivarol entreprit son travail. Voir aussi l'Avis de l'Éditeur (Œuvres, III, p. XXXIII): „cette traduction faite depuis quatre ans . . .". Un fragment de l'Enfer avait paru en 1780 dans la Bibliothèque des romans. En 1785, Didot le jeune reproduisait telle quelle l'édition de 1783.

[75]) Œuvres, III, 295.

[76]) Œuvres, II, 12. „Aussi quand le Dante entreprit d'illustrer ses malheurs et ses vengeances, hésita-t-il longtemps entre le toscan et le latin".

[77]) „C'est un fruit qu'il faut goûter sur le sol où il croît" (De l'universalité de la langue fr., Œuvres, II, 84).

[78]) Une note excellente (III, 290) loue dans le dernier chant de l'Enfer „ce silence qui règne au milieu de tant de maux". Ailleurs (p. 46), Rivarol loue chez Dante le „grand art" de savoir „cacher", „négliger", l'art de „paraître oublier", l'„économie", la „rapidité"; — p. 61 „Aucun poète n'a rien dit de comparable sur la fortune si ce n'est Horace"; p. 92 (notes sur le XIe ch.): „On voit . . . combien le Dante était supérieur à la philosophie scolastique de son siècle. Ses distinctions sont nettes, et sa théologie fort simple"; p. 234 (à propos de Mahomet): „Les grands peintres saisissent toujours ce demi-chemin d'action, qui laisse deviner ce qui vient de se passer et ce qui va suivre". Dans le système moral de Dante, Rivarol n'a rien à reprendre. Il admire la suite „dans la gradation des crimes et des peines . . . Montesquieu n'a pas trouvé d'autres divisions pour son Esprit des Lois".

[79]) Le rôle de Virgile dans la Comédie choquait évidemment Rivarol; p. 293: „Le Dante, qui n'observe aucune convenance, le fait parler en homme du peuple, d'un bout de l'Enfer à l'autre; il en fait quelquefois un petit théologien fort déterminé, et plus souvent un bon homme à proverbes et à sentences". (Charles Nodier dira dans l'essai Du Genre romantique, 1819: „Le Dante descendit dans ses enfers, sur les pas de Virgile, mais il ne se crut point obligé de parler la langue de son maître, poète heureux d'un âge heureux"). — Rivarol fait des réserves sur l'admiration des „beautés" véritables semées dans la seule partie comme du „Triple Théâtre". L'inscription sur la porte de l'Enfer est, suivant lui, „d'une grande beauté", mais que vient faire ici le „primo amore" (III, 25)? „Jamais l'amour n'a pu concourir à la construction de l'Enfer". Il paraît que Dante „a sacrifié la convenance au plaisir d'exprimer la trinité en deux vers".

[80]) Carducci, Della varia fortuna di Dante (Opere VIII, 134) fait trop d'honneur à la traduction de Rivarol en l'appelant: „il primo stadio al viaggio trionfale della gloria di Dante per l'Europa, fatalmente incominciatosi coll' 89". Goldoni s'est souvenu de Rivarol dans ses Mémoires (Part. III, chap. XXXVIII): „Il signor conte di Rivarol è un giovane autore, che si è fatto conoscere al pubblico con una opera, che gli fa il maggiore onore, e che prova la vastità delle sue cognizioni, e l'energia della sua penna . . . Egli ha recentemente tradotto il poema di Dante, e si ha motivo di sperare in lui un successore ai grandi maestri della letteratura".

[81]) Préface, p. XXII. Ailleurs, dans les notes au chant de Francesca, il s'écrie: „Si

moins pressé d'imaginer et de décrire des supplices il eût voulu plus fréquemment reposer son lecteur sur des aventures si attachantes!"

[83]) Œuvres, III, 245; 45; 267; 283. Les notes ajoutées à la traduction, qu'Artaud de Montor et d'autres ont trouvées érudites et savantes, ne sont nullement originales. Rivarol les puisait, en grande partie, dans le commentaire de Venturi (La Divina Commedia con una breve e sufficiente dichiarazione del senso letterale, Lucca 1732, Verona 1749), le même qui servit abondamment et presque exclusivement à A. W. Schlegel pour sa traduction connue. – Dans les Fragments de l'Énéide, Rivarol cite Dante à propos de l',,amica silentia lunae": „Le Dante dit du premier cercle de son enfer: ‚dans ce lieu muet de toute clarté', pour dire privé de toute lumière".

[84]) Causeries du Lundi, V, 65: „Il vise, en traduisant, à ce style soutenu déclaré impossible".

[85]) Œuvres, III, 227, note au chant XXVII.

[86]) Cité par Le Breton, Rivarol, p. 118. Voir aussi Topin dans Il Bibliof., III, 118: „il craint la haute mer, n'ose trop s'aventurer et suit les sinuosités du rivage. Il sacrifie la littéralité à l'élégance et quelquefois élude la difficulté".

[87]) Œuvres, III, 164: „C'était pour me coller plus étroitement au Dante même que je m'écartais de son texte: la lettre tue et l'esprit vivifie". – Qu'on juge de cette „fidélité" par la façon dont le traducteur reproduit la question délicate que Dante fait à Francesca, et que Le Breton (p. 119) donne comme échantillon d'une traduction parfaitement réussie: „Hélas! répondis-je, en quel moment et de quelle douce ivresse ils ont passé aux angoisses de la mort". Reconnaîtra-t-on, dans le travestissement suivant, la sentence mémorable de Francesca qui frappera l'auteur du Génie du christianisme: „Tu a appris d'un sage que le souvenir de la félicité passée aigrit encore la douleur présente"? – Le „signor dell' altissimo canto", rassemblant autour de lui „la bella scuola", devient chez Rivarol „le père de l'Épopée". – En homme bien élevé, et qui sait les convenances, Dante apostrophe la première fois son maître: „Vous êtes donc ce Virgile, dont la voix immortelle retentit à travers les siècles". – Des vers entiers de Dante disparaissent dans la traduction, qui n'est qu'une mutilation perpétuelle (Je trouve pour ma part fort bien traduit l'épisode de Pier della Vigna). Rivarol eut-il quelque repentir de ses altérations arbitraires de Dante? J'apprends par Le Breton (Rivarol, p. 288) qu'il avait „chargé de notes et de corrections un exemplaire de sa traduction de Dante qu'Esménard emprunta et ne rendit point".

[87]) Voltaire et l'Italie, p. 66.

[88]) Voir Sainte-Beuve, Chateaubriand et son groupe littéraire, II, 291. Dante (Inf. XII, 13) appelle le Minotauro; „l'infamia di Creti", „che fu concetta nella falsa vacca". Chez Rivarol, il n'est que le „fruit d'une illusion malheureuse".

[89]) Œuvres, III, 163. Et dans une note au chant XXIe, p. 175: „Cette traduction offre quelques expressions créées"; p. 208: „Il y a des esprits chagrins et dénués d'imagination, censeurs de tout, exempts de rien produire, qui sont fâchés qu'on ne se soit pas appesanti davantage sur le mot à mot, dans cette traduction; ils se plaignent qu'on ait toujours cherché à réunir la précision et l'harmonie". Rivarol repousse les critiques de Framery par de semblables vantardises (Lettre aux Auteurs du Journal de Paris, Œuvres, II, 331): „Au lieu de relever les mots, peut-être eût-il été plus agréable et plus utile d'examiner si celui qui avait fait l'histoire didactique de la langue française avait connu les richesses poétiques de cette même langue; s'il l'avait rajeunie par des expressions créées; s'il avait eu à la fois du goût et de l'étrangeté dans le style comme il en faut pour traduire l'Enfer; s'il avait plus songé à rendre l'intention que l'expression d'un poète qui est toujours vague, impropre ou bizarre". „J'aurais pu opposer au jugement de M. Framery celui de Diderot, qui n'était pas un contempteur du Dante", continue Rivarol dans cette même lettre. J'ai vainement cherché dans les Œuvres de Diderot et dans sa Correspondance cette critique bienveillante de la traduction de l'Enfer de Rivarol, qui est peut-être inédite.

[90]) Henri Meister, l'ami de Grimm, écrivait dans la Correspond. littér. (XIV, 205): „Quoique le ton de cette nouvelle traduction ne soit pas également soutenu, quoiqu'elle nous ait paru manquer souvent tout à la fois et d'élégance et de fidélité, nous y avons trouvé des grandes difficultés heureusement vaincues . . . elle est bien supérieure à toutes celles que nous connaissions. La physionomie du Dante, l'odeur de son siècle y transpirent du moins à chaque page". D'autres jurent, bien entendu, sur la parole de Sainte-Beuve. Le Breton, le dernier biographe de Rivarol, porte aux nues cette traduction, qu'il préfère aux traductions postérieures de Ratisbonne, de Fiorentino, de Littré (p. 120). La préface de Rivarol „est d'un précurseur des Sainte-Beuve et des Taine" (114); dans ses notes, Rivarol a „débrouillé toutes les difficultés grammaticales ou historiques; il s'y est révélé érudit, sans rien perdre de sa malice" (121). „Je sais gré à Rivarol d'infidélités qui lui permettent de ne point dénaturer l'impression. Plus exact, il serait moins vrai".

[91]) Mercure de France, 15 juillet 1785, pp. 152 ss.

[92]) p. 157: „Jamais version ne fut moins fidèle; et cependant quel poète exigeait plus

de fidélité que celui dont l'ouvrage, très peu intéressant par le fond, ne vit que par la force des pensées, dont le plus grand mérite est dans l'expression"? Le commencement de cette critique a toute la saveur d'une critique dantesque de Voltaire: „Si son nom [de Dante] y vole facilement avec la postérité, son Poème s'y traîne avec peine. La réputation du Dante est universelle, et ses ouvrages ne sont presque pas lus . . . Les sujets théologiens que traite ce Poète occupaient alors tous les esprits; l'amertume de ses satyres se répandait sur des noms connus dans son temps . . . Dans ce siècle de haines, une grande satyre devait avoir un grand succès. Ajoutons que ce Poète créait pour ainsi dire sa langue . . . Les divers genres de mérite de son Poème sont entièrement perdus aujourd'hui, le sujet en est sans intérêt pour ses Lecteurs actuels; toutes les allusions sont anéanties . . . Au milieu de grandes beautés, on trouve un grand nombre de phrases obscures". Framery se souvient de „la traduction de Moutonnet de Clairfons qui parut en 1776 et que M. Rivarol paraît n'avoir pas connue".

[95]) Mémoires pour la vie de François Pétrarque, Amsterdam, 1764, tome I, p. IV. Le 3e volume parut en 1767.

[96]) Mém., Vol. III, p. XII; p. XI: „Dans le siècle de Pétrarque, le Roman de la Rose faisait les délices de la France; on ne reconnaissait rien au dessus: à présent ne se moquerait-on pas de quelqu'un, qui s'aviserait de mettre en parallèle cette rapsodie gothique avec le beau poème de la Henriade?"

[97]) Avril-Mai 1764, p. 893 ss. Œuvres XLI, 476 ss.: „Je ne fais pas grand cas des vers de Pétrarque; c'est le génie le plus fécond du monde dans l'art de dire toujours la même chose; mais ce n'est pas à moi à renverser de sa niche le saint de l'abbé de Sade". (Lettre à d'Argental, juin 1764. Corresp. XII, 480). — La Gazette littéraire de 1774 (n° 57, p. 158) débitait à ses lecteurs l'explication légendaire du „Pape Satan" dantesque, donnée par „un orfèvre Florentin, nommé Cellini".

[98]) „Jugez s'il y a quelque apparence au beau conte qu'on vous a fait que j'avais mis quelques observations dans la Gaz. litt.". Lettre à l'abbé de Sade; décembre 1765, Corresp., XII, 145.

[99]) Janvier 1765. — Corresp., XII, 191.

[100]) Dino Compagni, Leonardo Bruni d'Arezzo, Giannozzo Manetti, Vellutello, Vita di Dante, publiée à Florence en 1748, etc. Voir Mémoires, I, p. 6; 11; 13: „Dante fut accusé de concussion en exerçant l'emploi de Prieur, et banni quoique innocent. Son véritable crime était de s'être opposé à la venue de Charles de Valois, qui voulut se venger. Voilà la source de ce déchaînement contre les Français et surtout contre la maison de France, qui éclate dans les ouvrages de Dante d'une façon indigne d'un grand Poète"; p. 46, rapports de Dante avec Cino da Pistoia; p. 48, hostilité de Cecco d'Ascoli, qui „osa tourner en ridicule la Comédie de Dante"; p. 74, vers latins de Pétrarque, composés à „l'exemple de Dante, qui avait commencé sa comédie en vers latins"; p. 80, précurseurs de Dante: „Dante les surpassa tous; après avoir enrichi la langue vulgaire, il l'éleva jusqu'à exprimer les choses les plus relevées et les plus sublimes; mais il ne lui ôta pas toute sa rouille"; p. 83, „rime" de Dante: „Dante sentit le joug, et n'osa pas le secouer; s'il n'avait employé la rime, les esprits grossiers de son temps ne l'auraient pas regardé comme poète . . . pour adoucir l'affectation trop marquée des mêmes terminaisons, et éviter le dégoût qui naît d'une trop grande uniformité, il mêla les rimes, c'est-à-dire, qu'entre deux rimes de la même espèce il en plaça une troisième; c'est ce qu'on appelle les rimes tierces, dont il est l'inventeur . . . Pétrarque ne pensa pas comme lui".

[101]) Une lettre antérieure de Pétrarque à Boccace, le remerciant de cet envoi, est vraisemblablement perdue. Voir G. Traversari, Il Boccaccio e l'invio della Commedia al Petrarca, dans le Giorn. dant., XIII (1905).

[102]) P. 513: „Vous regardez, Messieurs, Dante et Pétrarque comme les deux plus grands ornements de votre patrie; vous êtes partagés sur la préférence qu'il faut donner à l'un ou à l'autre. Combien d'écrits ingénieux sortis de vos plumes pour traiter cette question qui est encore indécise, et pour balancer le mérite réciproque de ces deux grands hommes? . . . Je viens de vous mettre sous les yeux ce que Pétrarque pensait du Dante . . . Voulez-vous bien me permettre de faire avec vous quelques réflexions sur cette lettre? Pétrarque y donne de grandes louanges à Dante, au moins pour ce qui regarde la langue vulgaire, dans laquelle il dit qu'il a excellé; mais ne trouvez-vous pas dans ces louanges quelque chose de forcé et de contraire qui ne part pas du cœur? Pétrarque ne se met-il pas fort au-dessus du Dante, quand il dit que celui-ci s'est appliqué sérieusement toute sa vie à faire des vers en langue vulgaire? . . . Enfin ne rabaisse-t-il pas un peu trop le Dante, quand il dit qu'il ne lui envie pas les applaudissements enroués des cabaretiers et des bouchers? Concluons que Boccace connaissait bien la façon de penser de Pétrarque et qu'il lisait dans le fond de son âme, lorsqu'il se justifiait auprès de lui des louanges qu'il donnait à Dante".

[103]) Odes pytiques de Pindare, traduites en français avec des remarques et un discours . . . Paris, 1772. „Votre traduction est noble et élégante", écrit Voltaire à son „cher ami" Chabanon (1772, Œuvres, LXVII, 384), „vos notes très instructives . . . Je devine

seulement que vous devez avoir eu une peine extrême à rendre en prose agréable et coulante votre sublime chantre des cochers grecs et des combats à coups de poing". Le 5 mars 1777 Voltaire remerciait Chabanon pour la traduction du Théocrite (Corresp., XX, 243): „Croyez-vous qu'un vieillard rechigné et cacochyme se plaise beaucoup à lire Théocrite et Tibulle? Je réponds: Oui, quand ils sont traduits par M. de Chabanon. Vous rendez un vrai service au public, en nous donnant de véritables ouvrages de littérature, dans un temps où on nous accable de sottises et de pauvretés qui rendent notre nation méprisable". Dix ans auparavant, Voltaire avait écrit à La Harpe (Corresp., XIV, 384): „Nous sommes dans la fange des siècles pour tout ce qui regarde le bon goût". – Que Voltaire n'ait jamais dit mot de la Vie de Dante de Chabanon, cela est bien étonnant.

[103]) Puisée à plusieurs sources (Boccaccio, Gravina, Bayle, Muratori, Bettinelli, etc.), cette Vie du Dante avec une notice détaillée de ses ouvrages (Amsterdam, 1773), n'est parfois qu'un panégyrique de la critique infaillible et du bon goût de Voltaire. Tout ce que Voltaire s'est plu à écrire sur Dante, en badinant, dans l'Essai sur les mœurs, dans l'article sur le Dante, dans sa lettre à Bettinelli, reparaît ici. Déterminé à faire connaître les „défauts" de Dante, même „les plus grossiers", Chabanon condamne, de même que Voltaire, le travail tout à fait superflu des commentateurs (p. 38): „On a fondé des chaires en Italie pour expliquer le Dante; en France, sa réputation se soutient par le respect d'une ancienne tradition: on le loue plus qu'on ne le lit". Quelle folie que „d'employer cent chants à décrire l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis"; (p. 14): „Une seule bizarrerie" égale cette étrangeté; „c'était d'appeler cet ouvrage une comédie"; (p. 53): „En lisant l'Enfer du Dante, on ne peut s'empêcher de regretter les nobles fictions de la Mythologie ancienne, aussi conformes au génie des beaux Arts que celles du Dante y sont contraires; (p. 90, à propos du Purgatoire): „Ce mélange de la fable et des vérités saintes, déroge aux grâces de l'une et à la dignité des autres". Il y a cependant dans cette Vie quelques détails remarquables, que la critique du maître Voltaire n'avait nullement consacrés. Chabanon considère Dante comme un génie mélancolique, absorbé dans ses rêves de tristesse, espèce de Young anticipé (p. 14), „profondément sensible", doué d'ailleurs d'„une imagination forte et susceptible des impressions plus vives". La „Comédie" de Dante, ainsi que sa poésie lyrique, ne fait qu'exhaler cette „mélancolie douce". Pour consoler le poète „de son affliction", on le persuada de se marier. „Le remède fut pire que le mal". – Son poème sans goût, sans ordre, sans mesure, n'est qu'un assemblage d'extravagances. On met sous vos yeux un „séjour d'immondices", des scènes rebutantes. Par bonheur, des épisodes, celui de Francesca, „morceau d'un genre facile et doux", celui d'Ugolino, „le plus bel endroit de l'ouvrage", (71) rachètent l'absurdité dégoûtante d'autres scènes.

[104]) C'est la seule partie de la trilogie que Chabanon connaisse. Il ne paraît avoir lu du Purgatoire, „aussi bizarre" que l'Enfer, que le commencement et la fin. A propos du chant XXIe, il observe (p. 94) que Dante „vouloit déployer sa science dans ces détails d'une anatomie tout à fait conjecturale, et d'une métaphysique obscure. C'est comme dans le Poème de Brunetto". Il donne de courtes analyses et des extraits ridicules des chants consacrés à la procession symbolique, pour conclure (p. 96): „Je veux croire que cette confusion d'objects décrits par le Dante est allégorique . . . Nous épargnons au lecteur l'ennui d'en lire davantage". Quant au Paradis, Chabanon s'en est tiré à merveille par ces phrases: „Le Paradis du Dante ressemble à son Purgatoire: ce sont des fictions et des allégories du même genre. Le poète voit successivement la gloire des Saints, celle des Anges, de la Vierge, et enfin de Dieu même. C'est par là qu'il finit, sans dire comment sa vision cesse, ni comment il revient sur la terre".

[105]) „Ecco un altro scrittor Francese, che viene a istruire noi Italiani. Noi non sapevamo chi fosse il Petrarca, se l'abate de Sade per sua gentilezza non avesse preso a darcene una giusta idea; e forse M. de Chabanon ha creduto che noi fossimo nell'ignoranza medesima riguardo a Dante". Ainsi commence la critique de Tiraboschi dans le Nuovo Giornale dei letterati d'Italia, Modena, 1776, X, 1 ss. Je n'ai pu lire la critique de Lastri sur l'ouvrage de Chabanon, dans les Novelle letterarie de 1774. Malgré les critiques, Chabanon est souvent cité en France au courant du siècle. Il fait autorité pour Pommereul, le traducteur de Bettinelli (p. 111).

[106]) Le Convivio lui paraît cependant détestable (p. 117): il n'est „qu'un commentaire prolixe de trois chansons de Dante". „Lorsqu'on lit pour la première fois la Comédie du Dante dans une édition commentée, on ne peut s'étonner assez que les Commentateurs ayent supposé partout un sens mystérieux et allégorique . . . Mais combien ma surprise a-t-elle redoublé lorsque j'ai vu que le Dante lui-même a tracé le chemin aux commentateurs, et qu'il leur a donné l'exemple! . . . L'esprit humain fait pitié lorsqu'on retrouve l'enfance jusques dans des esprits supérieurs à leur siècle, et qui l'ont éclairé". – Chabanon devait connaître le délayage horrible que De la Touche-Loisy avait fait du Convivio, une trentaine d'années auparavant, dans ses „Consolations chrétiennes, avec des réflexions sur les huit béatitudes, et la Paraphrase de trois Cantiques du Dante, Paris, 1744". „L'amour qui veut se rendre maître absolu de la partie supérieure de mon âme, s'empresse à lui faire connaître le prix de la beauté dont il se sert pour la subjuguer. Il la peint avec des couleurs si

brillantes, que ma vue intérieure peut à peine en soutenir l'éclat". Reconnaît-on dans cette prose le commencement de la chanson: „Amor che nella mente mi ragiona"? La chanson suivante: „Le dolci rime d'amor" n'est pas moins défigurée. „Vois-tu, me dit Amour, quelle est la passion des hommes pour la vanité? ..." Cela a l'air d'une parodie (p. 308 ss. de La Consolation de Dante Aligeri, Philosophe et Poète Florentin. Paraphrase des trois Cantiques qui font le sujet de l'ouvrage intitulé: L'Amoroso convivio. Voir aussi Oelsner, p. 42). – Après quelques banalités sur l'Éloquence Vulgaire et sur le traité De la Monarchie, Chabanon conclut: „Tel est l'extrait des ouvrages de Dante. Il suffit, je pense, pour comparer ce Poète à sa réputation, pour juger s'il mérite les honneurs dont il jouit".

[108]) L'essai de traduction, ou plutôt l'imitation langoureuse et affadie de la chanson „Gli occhi dolenti" (p. 100 ss.), a été plusieurs fois reproduite par d'autres biographes et critiques français de Dante du siècle dernier, avec le titre: La Mort de Béatrice. Malgré son enthousiasme, Chabanon déplore „l'obscurité trop ordinaire au style de Dante ... qui règne dans ses Poésies lyriques". Il connaît Cavalcanti, poète de génie, qui dégénère parfois en des „subtilités vétilleuses".

[107]) Trop indulgent envers La Harpe, qui, dans son Cours de Littérature, aurait institué „avec noblesse, avec éloquence, la majestueuse figure d'Homère", Sainte-Beuve, (Portraits contempor., V, 327) regrette qu'on soit „si aisément ingrat pour ce critique plus qu'à demi détrôné".

[108]) La substance de la critique de Voltaire sur Dante reparaît dans la Poétique de Voltaire (1776), consultée, citée, pillée tout au long du siècle.

[109]) La première édition du Dictionnaire historique et bibliographique, (Paris, 1752) ne contient qu'une courte notice, puisée en partie dans le Dictionnaire de Moreri: „Dante Alighieri un des premiers et des plus célèbres poètes d'Italie ... il fut instruit avec soin dans les belles-lettres sous Brunetti ... et consacra les prémices de sa muse à l'amour. Dante avoit un génie et des talens admirables pour la poésie ... étant devenu l'un des gouverneurs de Florence, son ambition l'enveloppa dans la ruine de la faction qu'il avoit embrassée, ... sa maison fut abattue et ses terres pillées. Il voulut s'en venger aux dépens même de sa patrie, et fit tout ce qu'il put pour l'exposer à une sanglante guerre; mais il mourut à Ravenne, pendant son exil, en 1321". D'autres éditions ajoutent de nouveaux détails. Ainsi celle qu'en donna Feller en 1788: „De trois mariages, qu'il avait contractés, il n'a laissé qu'un fils, qui fut avocat à Vérone, et qui a laissé de la postérité. Il nous reste de lui divers poëmes, la plupart composés pendant sa disgrâce, dans lesquels il fait paraître une satire mordante, beaucoup d'esprit et un grand génie".

[110]) Nouveau Dictionnaire historique ou histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par des Talens, des Vertus, des Forfaits, des Erreurs etc. L'article sur Dante, qui figure dans la première édition de 1776, reparaît dans les suivantes avec quelques additions que j'indique entre parenthèses, d'après la 7e édit. de 1789 (tome I, 684 de la 1ère; tome III, 216 de la 7e): „Dante Alighieri poète italien naquit à Florence en 1265 ... (Dante entra fort jeune chez les Cordeliers; mais, ne pouvant s'accommoder de la vie claustrale, il la quitta avant d'avoir prononcé ses vœux). Un esprit vif et ardent le jeta dans l'amour, dans la poésie et dans les factions". Tombé en disgrâce, il fut banni avec sa faction. „Dante fut chassé des premiers, sa maison rasée, ses terres pillées. Il se rendit à Vérone avec toute sa famille, et s'en fit exiler". Suit l'anecdote de la rupture avec „Can de la Scale", après une réponse piquante du poète, qu'on donne ici comme histoire, et d'autre détails insignifiants, jusqu'à la mort à Ravenne. – „Dante étoit bel homme, quoique maigre. Il parlait peu et paraissait méditer beaucoup". „L'auteur s'éleva, dans les détails de sa Comédie („que les Italiens appellent Divine"), „au-dessus du mauvais goût de son siècle. Il est plein de pensées aussi justes que profondes, d'images fortes, de peintures charmantes, d'expressions de génie, de tours délicats, de saillies ingénieuses, de morceaux brillants et pathétiques, (le spectre d'Ugolin qu'on y trouve, est une des fictions les plus fortes qu'ait jamais enfantées l'esprit humain, et elle suffirait seule pour immortaliser son auteur). Mais l'invention de l'ouvrage est (en général) bizarre, et le choix des personnages qui entrent dans ce tableau, fait avec trop peu de goût, et sans variété d'attitudes ... Cette divine Comédie que quelques Italiens ont regardée comme un beau Poème épique, n'est, suivant divers critiques français, qu'un beau salmigondis". Dante trouve d'abord à l'entrée de l'enfer un lion et une louve. Virgile s'offre à lui, pour lui faire les honneurs du lieu. Le poète latin lui montre dans l'enfer des demeures très-agréables". Chaudon, comme on voit, pillait Voltaire, sans jamais le citer. „Enfin paraît le véritable enfer, où Pluton juge les damnés. Le voyageur y reconnaît quelques cardinaux et quelques papes; il était sur-tout fort animé contre eux. Boniface VIII et Charles de Valois y sont traités avec outrage". D'autres détails, dans les éditions postérieures, sont pris à la Vie de Chabanon. Ainsi celui sur la Vie nouvelle: „C'est l'histoire de ses amours avec Béatrice Fortinari (sic!) fille d'un gentilhomme Florentin ... Quelques commentateurs ont voulu que par Béatrice le Dante ait voulu marquer la Sagesse divine; mais les

critiques, mieux instruits ou moins enthousiastes, conviennent que c'est la noble Fortinari, sa maîtresse, qu'il a voulu immortaliser".

111) Paris, 1777, tome I, p. 172, Le Dante. S'est-on jamais aperçu de ce petit plagiat de Chaudon, qui copie la critique de Voltaire, en y ajoutant gauchement d'autres critiques? „Les Italiens l'appellent divin, mais c'est une divinité cachée: peu de gens entendent ses oracles. Il a des commentateurs, c'est peut-être une raison de plus pour n'être pas compris. . . . Ce Poëme est semblable à l'ancienne Comédie, c'est-à-dire à celle d'Aristophane et de ses contemporains . . . Le Dante est aussi très mordant, très satyrique dans son Poëme. De plus, le Poëte y parle moins souvent que les Interlocuteurs qu'il introduit en grand nombre sur la scène. Ainsi son ouvrage tient plus du drame que de la narration . . . Le Dante embrasse les choses universelles . . . son Poëme est non seulement semé, mais tissu d'idées grandes et agréables. C'est un canevas ourdi et travaillé par une imagination agitée d'un enthousiasme extraordinaire. L'Auteur a formé son langage poétique de celui des Grecs, des Latins, des Hébreux, des Prophètes etc.". – L'abbé Sabatier de Castres, admirateur de Voltaire et nourri lui aussi de sa critique, néglige Dante dans son Dictionnaire de littérature (Paris, 1770).

112) Vie des écrivains étrangers tant anciens que modernes — Dante — suivi de la Chasteté de Joseph, Paris, 1787 (ouvrage dédié „A Monsieur de La Terte, commissaire général de la maison du roi").

113) La liste des sources de M. Le Prevost d'Exmes est bien longue. Je note: Landino, Castelvetro, Papyre Masson (Annales et Elogia), Gravina, Maffei (Verona ill.), le Père d'Aquino, Venturi, Volpi, Rosa Morando, Grangier, Bayle, Bullart, Voltaire, Chabanon, Moutonnet de Clairfons, Marmontel, Chaudon (Nouv. dict.), Palomba (Lettres trad. de l'Italie, Paris, 1778). Même le voyageur Sherlock est cité (p. 122).

114) (111) „Bien des gens croient"; (114) „on admire la manière"; (111) „les critiques . . . ont décidé"; (73) „on reproche encore"; (117) „les commentateurs admirent" etc.

115) Grangier, Voltaire, Chabanon, Watelet, Gassendi, Moutonnet de Clairfons.

116) Le Prevost d'Exmes observe à propos du Purgatoire (p. 112): „Voltaire paroît regretter dans ses ouvrages que Marc Aurèle, Trajan et quelques autres personnages Payens dont on loue les vertus, ne puissent pas être regardés comme sauvés, selon le dogme de la Religion Chrétienne. Il aurait pu excepter Trajan, qui, dans la Divine Comédie est mis au Purgatoire". – Moutonnet de Clairfons (p. 515) avait reconnu la ressemblance entre Gianni Schicchi (Inf., XXX) et le faussaire Crispin du Légataire universel de Regnard, réconfortant l'oncle moribond, afin de dicter un faux testament; Le Prevost d'Exmes assure à son tour: (p. 94) „Il est facile de reconnoître . . . que Regnard a tiré de la Divine Comédie le sujet de son Légataire universel, comédie agréable, dont on loue le style; mais dont on désapprouve le fond, comme étant préjudiciable aux mœurs". – Rien dans le fatras érudit de Prevost qui puisse intéresser le lecteur vraiment épris de Dante, et je ne vois pas qu'on y ait attaché une valeur quelconque, ni en France, ni ailleurs. L'analyse de l'Enfer achevée, avec la glorification obligatoire de l'épisode d'Ugolino, délice et pièce de résistance des traducteurs, on passe, à l'aide surtout des notes de Venturi et de Rosa Morando, ajoutées à l'édition vénitienne du poème de 1757, à l'examen du Purgatorio et du Paradiso, „qui plairaient à tous les lecteurs", si Dante n'avait pas pris le parti d'y répéter ces descriptions fleuries et ces traits satyriques qu'on voit avec beaucoup de plaisir dans la première partie de son poëme".

117) Hist. littér. d. troub., Vol. I, p. LXXIV; p. 247. – Un demi-siècle avant l'Histoire de Millot, l'abbé Massieu rappelait l'estime que Dante faisait des poésies de Thibaut de Champagne: „Sa réputation ne se renferma pas dans le Royaume. Les Écrivains d'Italie lui ont donné de grands éloges. Dante l'appelle un Maître incomparable en fait de Poësie et propose la sixième de ses chansons, comme le modèle d'une Pièce excellente". (Histoire de la Poésie française. Par feu M. l'Abbé Massieu de l'Académie Française. Paris, 1739, p. 141.)

118) Œuvres morales de Plutarque, traduites en français par M. l'abbé Ricard, Paris, 1787, VII, 139 (Des Délais de la justice divine. Sommaire).

119) Voir là-dessus U. Cosmo, Le prime ricerche intorno all'originalità di Dante, dans Primi Saggi, Padova, 1891, p. 34, qui rappelle la fière réponse de Zaccheroni à ce Monsieur L. L., si „indignement trompé".

120) Voltaire, reconnaissant, célèbre en 1774 (Œuvres, LIX, 125) la „beauté de Virgile sous la plume de Delille".

121) L'Énéide traduite par J. Delille, édit. de Paris, 1804; Remarques sur le livre VI, p. 388. C'est sans doute Louis Racine qui rappelait à Delille le limbe de Dante (Notes au Paradis perdu, Livre IV, p. 339): „Ce désir sans espérance est la peine de ceux qui sont dans le premier cercle de l'Enfer de Dante. Là sont tous les grands génies de l'antiquité, philosophes et poëtes, qui ne sont malheureux, que parce qu'ils n'ont pas connu Jésus-Christ. Il n'y a pas de tourmens dans ce cercle, on n'y entend que des soupirs". L'Essai sur la poésie épique de Voltaire fait loi pour Delille, témoin la Préface: „Voltaire a dit: Si c'est Homère qui a fait Virgile c'est son plus bel ouvrage. Suivons cette idée". – Lamartine

encore (Trois poètes italiens), ne se réclame-t-il pas de l'autorité de Voltaire pour juger la Divine Comédie? – C'est d'après Voltaire, je suppose, que Mme de Staël hasarde un jugement sur Dante dans son livre De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (Liv. I, chap. X). Dante „a montré, dans quelques morceaux de son poème, une énergie qui n'a rien d'analogue avec la littérature de son temps, mais les défauts sans nombre qu'on peut lui reprocher, sont, sans doute, le tort de son siècle". – Chateaubriand lui-même, qui, d'après Delille, évoque dans le Génie du Christianisme (liv. IV, chap. XIV) le souvenir des „campagnes des pleurs" de Dante, peinture „aussi touchante" que celle de Virgile, n'a évidemment pas oublié le jugement de l'Essai sur les mœurs de Voltaire lorsqu'il appelle (Génie, I, 2) la Divine Comédie (dont les beautés „découlent presque entièrement du christianisme"), une „production bizarre", et ajoute que „ses défauts tiennent au siècle et au mauvais goût de l'auteur".

[128]) Réflexions sur la Poésie, Examen du Paradis Perdu de Milton, Œuvres, II, 419. Fréron se souvient aussi, dans l'Année littéraire, 1776, III, 307, de la „sentence irrévocable, exprimée par ce seul vers . . . qui inspire plus de tristesse et de terreur que toute la description de Milton".

[129]) Chabanon, Vie, p. 16, traduit: „Sur le seuil en entrant déposez l'espérance".

[130]) Maximes et Pensées dans Œuvres (éd. de 1796), IV, 43. Chamfort, qui avait Chabanon en grande estime, devait connaître sans doute la Vie du Dante.

[131]) L'Imagination, poème en VIII chants, accompagné de notes historiques et littéraires par J. Esménard, Paris, 1800, chant V, vol. II, p. 73.

[132]) Frédéric-César La Harpe écrit en 1835 à son ami Stapfer: „Vos Torys et ceux de l'Angleterre me rappellent les vers de Dante „Lasciate ogni speranza voi ch' entrate" (Quellen zur Schweizer Geschichte, XI, 421).

> Dans cet horrible enclos de l'infernale nuit,
> De tourments en tourments quel chemin m'a conduit?
> C'est ici que des dieux habite la vengeance
> A la porte en entrant, j'ai laissé l'espérance.

Ainsi chantait Ducis dans Les Souvenirs (Œuvres, III, 242).

[133]) Ampère, Voyage dantesque, La Grèce, Rome et Dante, Paris, 1850, p. 214: „Pise rappelle Ugolin . . . bien qu'on n'en soit plus, grâce à Dieu, aux temps où l'on ne citait de la Divine Comédie que l'épisode d'Ugolin et l'épisode de Françoise de Rimini, laissant de côté le reste du poème comme barbare et indigne d'occuper les gens de goût." – L'admiration, bornée aux épisodes principaux de la Comédie, est échue en partage aux romantiques français, anglais et allemands. Combien de fois Byron a-t-il rappelé et paraphrasé la scène de Francesca! Uhland méditait, en 1807, de même que Lord Byron, un drame sur Francesca, dans lequel Dante lui-même aurait joué le rôle du chœur ancien: „Francesca da Polenta – erst kürzlich lernt' ich sie aus Schlegels Aufsatze kennen – sie hat mich ergriffen, glänzende Gestalten stiegen in mir auf. Seit ich die Sache näher betrachte, zeigen sich freilich auch Schwierigkeiten. Ich würde Ihnen [Leo v. Seckendorf] meine Ansichten mittheilen, allein ich weiß, daß man über Gegenstände, mit denen sich der Geist dichtend beschäftigt, nicht immer gern die Ideen anderer hört, ehe man seine eigenen völlig zur Reife gebracht hat. Sie empfehlen mir diesen Stoff, es sollte mich aber Wunder nehmen, wenn Sie selbst ihn aufgegeben hätten". (Briefe Ludwig Uhlands an Chr. Fried. Karl Kölle, hrg. v. Erich Schmidt, p. 25 de l'extr.).

[134]) Les Iles fortunées ou les aventures de Bathylle et de Cléobule (Tome X des Voyages imaginaires, Songes, visions, Amsterdam, 1787), p. 98. Le roman, qui porte en tête comme épigraphe le vers de la Jérusalem délivrée (XIV): „L'isole di fortuna ora vedete..." a été composé pendant l'été de 1771. – Bathylle raconte ses aventures et le berger ravi lui dit (p. 131): „Vos discours sont plus agréables pour moi que la rosée ne l'est pour les troupeaux altérés, et que le suc odoriférant des fleurs pour la diligente abeille".

[135]) „Mille gens . . . s'élèvent et déclament contre l'anglomanie; j'ignore ce qu'ils entendent par ce mot" (Gazette littéraire de l'Europe, 1764, Octobre-Novembre, p. 300). En 1772, Laurin imprime à Paris sa pièce en un acte: L'Anglomane ou l'Orpheline léguée.

[136]) Je crois inutile de rappeler ici les fantaisies dramatiques ugoliniennes qui suivirent l'Ugolino de Giovan Leon Semproni, imprimé à Rome en 1724. L'Aristarque de la Frusta se moquait dans l'Hystory of the Italian Language (1757) des „disperati lodatori" de Dante qui ne faisaient que répéter la mort du comte Ugolino. – Sur l'ugolinomanie en Allemagne j'ai dit quelques mots dans mon Dante e Goethe, Firenze, 1900, p. 3 ss., p. 29 ss., où j'ai rappelé une bonne étude de Montague Jacobs, Gerstenbergs Ugolino. Ein Vorläufer des Geniedramas, dans les Berliner Beiträge zur germ. und rom. Philol., XIV; Berlin, 1878 (voir p. 17 ss.). Sur la traduction de l'épisode faite par A. W. Schlegel, voir E. Sulger-Gebing (qui a profité des papiers inédits du grand critique à la bibliothèque royale

de Dresde), August Wilhelm Schlegel und Dante, dans les Germanistische Abhandl. Herm. Paul . . . dargebracht, Straßburg, 1902, p. 109 ss., et Belshaubek, Die von A. W. Schlegel übersetzten Bruchstücke aus der Divina Commedia in ihrem Verhältnisse zur italienischen Vorlage. Troppau, 1904. Je ne vois pas qu'on ait rappelé cette lettre de Guillaume de Humboldt à Schiller, du 14 Septembre 1795: „Schlegels Arbeit in beiden Heften [Horen, dirigées par Schiller] hat mich wieder sehr interessirt, besonders der Ugolino, mit dessen Geschichte ich noch wenig bekannt war. Indeß prophezeihe ich ihm kein sonderliches Glück. Die übersetzte Stelle dürfte man doch, und ich weiß nicht ob mit Unrecht, mehr gräßlich als schön und erhaben finden, und sein Raisonnement ist mir ein wenig zu gedehnt vorgekommen. In der Note zum Tydeus und Melanippus hat sich Schlegel wohl geirrt. Dante dachte vermuthlich an eine Mythe, die mir immer sehr merkwürdig gewesen ist. Tydeus verschlang nemlich vor Theben das Gehirn eines erschlagenen Feinds, und Minerva, die ihn vorher hatte unsterblich machen wollen, überließ ihn wegen dieser Barbarei seiner Sterblichkeit". (Briefwechsel zwischen Schiller u. W. v. Humboldt, éd. A. Leitzmann, Stuttgart, 1900, p. 135 ss.). – Varnhagen von Ense écrivait à Gottfried Keller, en 1846, à propos du penchant au lugubre qu'il trouvait dans les poésies de son ami, et du sujet affreux des chansons du „Lebendig begraben": „Gerstenbergs ‚Ugolino' gibt hievon Zeugnis, während die episodischen gedrängten Zeilen Dantes in einer Art von Fug und Recht bestehen". (Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Von J. Bächtold, Berlin, 1894, I, 253).

[184]) „O Virgile! ô mon maître! ô délices du monde / je reviens donc à toi". Delille, La Pitié, Ch. IV, Paris, 1803, p. 136.

[185]) L'Énéide traduite. Remarques sur le livre III, p. 424.

[186]) De l'Esclavage (Œuvres, IV, 190).

[186]) On ne tarda pas à l'oublier. — Après une brochure récente de L. Audiat, Un poète abbé, Jacques Delille, mon ami P. Bonnefon revient à lui, à l'aide des mémoires inédits de la veuve du poète, dans deux articles spirituels de la Revue latine de 1905.

[188]) C. Del Balzo réimprime dans le VII volume de son „zibaldone" Poesie di mille autori intorno a Dante, p. 305 ss.; p. 470 ss. les vers de Delille avec les notes d'Esménard.

[188]) IIe éd. Paris, 1806, p. 159 (chant III). A propos de ces vers, l'auteur et annotateur impénitent observe: „Tous les amateurs de la poésie italienne connaissent le fameux morceau de l'Enfer du Dante . . . c'est, sans contredit, ce qu'il y a de plus beau dans ce poème bizarre que MM. de Rivarol et Moutonnet de Clairfons ont traduit en entier avec un talent bien différent. Cet épisode a été traduit séparément par MM. Marmontel et Watelet; et M. Ducis en a fait une très belle imitation dans sa tragédie de Roméo et Juliette". Ailleurs, dans une note au IIe chant (p. 104), Esménard rappelle que l'Italie n'avait pas attendu l'arrivée des philosophes Byzantins „pour former sa langue moderne et ressusciter les arts de l'antiquité", et il nomme Dante „né en 1265" qui „avait déjà longtemps créé la poésie italienne".

[187]) Voir Paget Toynbee, English translations of Dante in the eighteenth, century (Modern Language Review, No. 1, Octobre, 1905, p. 9 s.). Le traducteur français des Two Discourses de Richardson: Traité de la peinture et de la sculpture, Amsterdam, 1728, a délayé et paraphrasé à loisir dans ses alexandrins les vers blancs anglais de la scène où Dante, „ce grand homme", „fait entrer le Comte Ugolino, qui ronge la tête de l'Archevêque, ce perfide et cruel Ennemi, et raconte la fatale destinée", sans daigner consulter l'original italien. On s'en convaincra par la comparaison du fragment qui suit.

J. Richardson.	Trad. du Traité, II, 136 s.
The hour was come when Food should have been brought,	A l'heure que j'atens un peu de nourriture,
Instead of that, O God! I heard the noise	Soudain j'entens du bruit qu'on fait à la serrure;
Of creaking Locks, and Bolts, with doubled force	Mais c'est pour enfermer la porte à double tour,
Securing our Destruction. I beheld	Et nous faire perir, dans cet afreux séjour.
The Faces of my Sons with troubled Eyes;	Je regarde mes Fils, d'un œil trouble et farouche,
I Look'd on them, but utter'd not a Word:	Sans qu'il puisse sortir un seul mot de ma bouche.
Nor could I weep; They wept, Anselmo said	Je les vois tous gémir et répandre des pleurs:
(My little dear Anselmo), What's the matter	Je résiste pourtant encore à mes douleurs.
Father, why look you so? I wept not yet,	Anselme après cela, le plus jeune des quatre,
Nor spake a Word that Day, nor following Night.	Voïant que le chagrin commençoit à m'abatre,
	Mon Père, me dit-il, je remarque à votre air,
	Que votre cœur ressent un chagrin bien amer.
	Cela ne me fit point encore rendre les armes
	Et je sus m'empêcher de répandre des larmes:
	Cependant, sans parler, dans ce triste réduit,
	Je passai tout ce jour et toute cette nuit.

But when the Light of the succeeding Morn
Faintly appear'd, and I beheld my Own
In the four Faces of my Wretched Sons
I in my clenched Fists fasten'd my Teeth:
The judging 'twas for Hunger, rose at once,
You Sir have giv'n us Being, you have cloath'd
Us with this miserable Flesh, 'tis yours,
Sustain your Self with it, the Grief to Us
Is less to Dye, than thus to see your Woes.
Thus spake my Boyes: I like a Statue then
Was Silent, Still, and not to add to Theirs
Doubled the weight of my Own Miseries.

Mais dès le lendemain, aussi-tôt que l'Aurore
Le jour sur l'horizon fit foiblement éclore,
J'aperçus sur le front de mes fils malheureux,
Ce que le mien marquoit de funeste et d'afreux;
Et comme je couvrois des mains ma maigre mine,
Ils pensent, que c'est-là l'efet de la famine:
Ils se lèvent tous quatre et prononcent ces mots:
Plutôt que de vous voir soufrir de plus grands maux,
Vous êtes notre Père, et nous vous devons l'Etre,
Cette chair est à vous, vous en êtes le Maître.
Prenez-la: de mourir, nous soufrirons bien moins,
Qu'en vous voïant rongé par d'inutiles soins.
Ce Discours fut touchant pour un malheureux Père:
Il ajouta beaucoup au poids de sa misère;
Et comme il me rendit immobile et muet,
Leur mal fut augmenté par ce pieux projet.

C'est vraisemblablement cette traduction du traducteur de Jonathan Richardson qui a inspiré à J. J. Bodmer son premier amour pour Dante. Dans son article, Engl. Transl., p. 10 s., M. Toynbee rappelle les tercets de la Divine Comédie cités par Bayle dans son article sur Dante du Dictionnaire, traduit en anglais par Pierre Desmaizeaux „one of those French refugees", disait D'Israeli, „whom political madness or dispair of intolerance had driven to our own shores".

[188]) Voir T. H. Warren, Gray and Dante (Monthly Review, 1901, juin). — On n'a jamais rappelé, que je sache, la traduction française de l'épisode d'Ugolino insérée dans le Journal étranger (Juillet 1755), à la suite des Recherches historiques sur la Poésie Toscane, p. 173 ss.: „On jugera de la manière et du génie du Poëte par le récit de la mort du Comte Ugolino" etc. Le vers „parlare e lagrimar vedrai insieme" est ainsi traduit: (p. 176) „Je vais satisfaire ta curiosité; ce que je ne pourrai faire cependant sans verser un déluge de larmes".

[189]) La traduction latine de Lebeau, professeur d'éloquence à l'Université de Paris, auteur d'une Histoire du Bas-Empire estimée, (Paris, 1758) est sûrement plus délayée que celle de Cesarotti. J'en donne ici quelques fragments:

Regna per aeterna noctis, stygiasque tenebras,
Hinc rapidos ignes, illinc concreta profundo
Stagna gelu, lustrans errabam, Plurima circum
Poenarum facies, atque illaetabilis horror.
Ecce alios inter glaciali in gurgite vidi
Extantes cervice duos; comes alter et hostis
Occiput alterius toto premit oris hiatu.
Ac veluti Cererem jejuno dente viator
Mandit inexpletus, miseri sic ille cerebrum
Carpit, et infixus morsu rimatur edaci.
Dilaniata cutis; durisque sub ossibus ossa
Fracta, attrita crepant . . .
– – – – – – – – – – –
– – – – – – – – – – –

Excutior somno, natosque sopore jacentes
Ingemere, ah! duro comites in carcere natos,
Audivi, querulo panem rogitare susurro
– – – – – – – – – – –
Ecce pedes mihi Thadeolus defluxit ad imos
Expirans, morior, nec opem Pater . . . Haesit in illo
– – – – – – – – – – –
Hic jam caecus ego projecta cadavera supra
Reptabam amplexans. Natos bis mane vocantem,
Bis vesper caecis ululantem exaudiit umbris,
Abrupere meos tandem jejunia luctus.
Dixerat haec, rursumque oculis immans retortis
Infixit rabidos aeterno in vulnere dentes.

Oelsner, p. 86, donne lui aussi un fragment de cette traduction, et rappelle, fort à propos, la paraphrase latine du Purgatoire (VI, 149, 151) que le Cardinal Melchior de Polignac (né en 1661), ami de Lebeau, souffrant comme l'„inferma" de Dante avait fait peu temps avant sa mort. Voici ce que Hippolyte Louis Guérin, éditeur du poème philosophique: Anti-Lucretius, sive de Deo et natura, libri IX, eminentissimi S. R. E. Cardinalis Melchioris de Polignac . . . Parisiis, 1749 (l'abbé de Rothelin, surpris, lui aussi, par la mort, n'avait pu effectuer l'édition projetée, qui parut un an avant la traduction française de Bougainville: L'Anti-Lucrèce, Poème sur la Religion naturelle, Paris, 1750) observe dans la préface (p. XVIII s.) après avoir exalté les mérites du cardinal: „Nec profecto nefas fuit Christiano morienti, respectare paulisper foetum hunc suum, qui praesertim coelestium rerum, quibus jam propior erat, imaginem objiceret. Cum igitur affectum dolore corpus in cubili versans, nihil usquam levamenti inveniret, mente adhuc integer, recordatus est carminum aliquot suorum, quobus Libro primo versu 1047*), aegrotantem animum et rerum terrestrium cupidine

*) Voici les vers 1047–1053 du premier livre de l'Antilucretius avec la paraphrase de l'image de Dante:

jactatum ac nusquam quiescentem cum aegro corpore comparat. Hos scilicet versus, et omnis litteraturae peritus, et italicâ versatissimus imitatus ex his egregii Poëtae Dantis Alighieri versibus: Simigliante a quella 'nferma . . . Hic autem a multo acriore magistro, proprio sensu incitatus, eamdem sententiam versibus cecinit aliquot pulcherrimis, quos a familiaribus quibusdam, qui aderant exceptos ex eorum memoriâ delevit dolor, praeter hunc ultimum Virgiliano affectu imbutum: „Quaesivit strato requiem, ingemuitque negatâ". Fuit haec facundi senis, ut Tullii verbis, quasi cygnea vox; ac paulo post à rerum divinarum contemplatione ad res ipsas perfruendas evolavit".

[140]) Une critique des fautes et des bévues du „lambeau de traduction" de Watelet se cache dans la réponse que Montonnet de Clairfons fit à l'article aggressif de La Harpe. Année littéraire, 1776, V, 93 ss. – Watelet jouissait de l'appréciation de Voltaire, qui louait son poème sur la Peinture (Œuvres, IX, 570) et l'article Figure humaine de l'Encyclopédie (XXIX, 396). Il s'est aussi amusé à traduire des fragments de la Jérusalem du Tasse. Voir G. Desnoiresterres, Le chevalier Dorat et les poètes légers au XVIIIe siècle, Paris, 1887, p. 249. Dans L'Art de peindre, chant IV, Paris, 1760, p. 61, Watelet célèbre bravement les poètes artistes et les artistes poètes:

Et vous, de nos secrets sublimes interprètes,
Artistes éloquents, Coloristes, Poëtes,
Homère le Corrège, Alban Anacréon,
Virgile Raphaël, Michel-Ange Milton,
Apprenez aux mortels empressés sur vos traces,
Le pouvoir du génie et le charmes des grâces.

[141]) Voir l'imprécation contre les Pisans dans la traduction de Gassendi, rappelée par Artaud de Montor, reproduite aussi dans le petit recueil de Gassendi, Mes Loisirs, Dijon, 1820, pp. 211—215.

D'une voix effrayante aussi-tôt il s'écrie:
Pise, funestes murs, lieu fatal, Peuple impie,
Puissent tous les humains contre toi conjurés,
Renverser ces remparts sur tes coups déchirés.
– – – – – – – – – – – –
Que jusques dans ton sein la mer roule son onde,
Puisse-t-elle entraîner, par un effort nouveau,
La Gorgone et Caprée aux bouches de l'Arno;
Et contraindre ce fleuve arrêté dans sa course
A ramener les flots en fureur vers sa source!
Puisse-t-elle engloutir tes Palais renversés,
Et les vils citoyens sous leurs toits écrasés!
Il falloit me punir, Pisans, si j'étois traître,
Mais cruels! mes fils, hélas! pouvoient-ils l'être?
Ah! si jeunes encor, devoient-ils partager
La supplice infernal inventé par Roger.

Gassendi traduisait, comme Watelet, des fragments de la Jérusalem délivrée, et écoutait les sages conseils de Voltaire; p. 6: „J'ai ajouté quelques vers à l'épisode d'Olinde et de Sophronie . . . d'après les observations de Voltaire".

[142]) Dix ans après, en 1811, le Nouvel Almanach des Muses offre une Imitation de l'épisode d'Ugolino, risible et emphatique travail de Talairat de Brionde:

Quel monstre impitoyable, en cette aride plage,
Accable un malheureux sous le poids de sa rage?
Il lui ronge la tête, il lui suce le lang!
Barbare, que fais-tu? laisse le corps sanglant,
Suspends, pour un moment, la fureur qui t'anime,
Tigre, arrête! – – – A ces mots, oubliant sa victime;
Ils se tourne, il me fixe, et son regard affreux
Sur mon front pâlissant fait dresser mes cheveux.
Il frémit en voyant le front qui le condamne;
Mais, essuyant sa bouche aux cheveux de ce crâne,
Il me parle; sa voix fait tressaillir mon cœur,
Et je sens dans mon sein s'amasser la terreur.
etc.

[143]) Ducis, Œuvres, III, 478. En tête de l'Examen figure comme épigraphe le vers de Dante: „E se non piangi, di che pianger suoli?"

[144]) Œuvres, III, 239.

[145]) Éloge de M. de Voltaire fait en 1779: „J'aurai sans cesse à mes côtés l'image de l'homme célèbre que vous regrettez", disait-il à l'assemblée des Académiciens.

[146]) Sur ces scrupules et ces retranchements, voir un bon article de G. Larroumet dans la Revue des Cours et Confér., 6 déc. 1900, IX, 147 ss.

[147]) Lettres de Mademoiselle de Lespinasse, éd. G. Isambert, Paris, 1876, II, 115. „Nos poètes", disait la Correspondance littéraire (X, 27), faisant allusion aux

Ceu lectum peragrat membris languentibus aeger,
In latus alternis laevum dextrumque recumbens:
Nec juvat: inde oculos tollit resupinus in altum:
Nusquam inventa quies; semper quaesita: quod illi
Primum in deliciis fuerat, mox torquet et angit;
Nec morbum sanat, nec fallit taedia morbi:
Sic tibi spem elusam irritat, non corrigit error.

Je n'ai pas trouvé d'autres traces d'une lecture de Dante dans tout ce poème, fort indigeste, nourri à satiété des idées de Malebranche, sur lequel voir A. Counson, Lucrèce en France – L'Anti-Lucrèce (dans le Musée belge, Louvain, 15 oct. 1902).

sombres inventions de Ducis, „pour produire des effets terribles, entassent horreurs sur horreurs et, au lieu de faire frémir, ils font rire".

[149]) Correspondance littér., An XII, 1804, II, 279. – Montonnet de Clairfons, L'Enfer, p. 559 (Notes au chant XXXIII: „Une des preuves les plus convaincantes que cet épisode est sublime, touchant et pathétique, c'est l'usage qu'en a fait M. Ducis dans la Tragédie de Roméo et Juliette. Le récit de Montaigut [récit qui n'est que la traduction de l'épisode du comte Ugolin], est du plus grand effet au théâtre; et ce morceau, rendu supérieurement par l'inimitable Brizard, arrachait des larmes aux spectateurs les plus insensibles". – Fréron (Année littér., 1772, V, 325) trouvait que Ducis avait défiguré les beautés de l'original dantesque, les „détails sublimes de ce fameux épisode", par „un style barbare, commun et embarrassé." Nous venons de rappeler le jugement d'Esménard sur la „très belle imitation" du Roméo de Ducis.

[149]) Œuvres posthumes, Paris, 1826, IV, 50 (Notice sur J. F. Ducis par Campenon).

[150]) Les Époux malheureux, drame en trois actes et en vers, suivi de pièces fugitives par M. De Julien de Vinezac, Amsterdam, 1778, p. 75 ss. Montaigu s'endort après son fier repas, et assiste dans son rêve à la destruction des trônes et des royaumes, à l'anéantissement de toutes choses ici-bas. Il voit Dieu, ouvrant le livre de la destinée, où il est écrit:

La paix ne renaîtra, Capulet, Montaigu,
Que lorsque vostre sang sera tout répandu.

Accablé de „l'arrêt épouvantable", il entr'ouvre les paupières, revoit son cachot funeste et ses fils:

Tous deux à mes côtés, tous deux sans sépulture,
Dans mon cœur éperdu gémissoit la nature.

La Parque aidant, éclairant „de son pâle flambeau", il leur creuse un tombeau. Des fantômes épouvantables entourent le malheureux père, qui entend crier et gémir ses fils, et appelle la mort et prie pour Roger:

Montaigu pour toujours renonce à la vengeance.

Dans la préface de cette pièce, l'auteur déclare que „le sujet de cette Héroïde est tiré du Dante".

[151]) Je n'ai pas vu encore le livre de Regnard-Warin, Mémoires sur Talma, Paris, 1904.

[152]) Lettres de J. F. Ducis, éd. A. Albert, Paris, 1879, p. 273. Voir la lettre à la Réveillère-Lépeaux (Versailles, 2 juillet 1807), p. 275: „Talma a donné six représentations de ma tragédie avec un succès prodigieux . . . J'ai préféré le nouveau cinquième acte qu'il fallait peut-être conserver . . . J'aurais voulu que Talma dans l'ardeur et l'ivresse d'un succès qui a ébranlé toutes les âmes et toutes les imaginations, l'eût lancé tout rouge et sortant de la fournaise, au milieu des spectateurs disposés à me pardonner toutes mes audaces et même cette impression sacrée d'un merveilleux rival de celui de l'épopée, et qui renvoie le spectateur plein de crimes de la terre, de la vengeance des Dieux, de la réclamation des tombeaux et de tout Shakespeare, le Dante et Talma fondus ensemble". – C'est l'Hamlet de Ducis, dans le remaniement ancien, que Francesco Gritti traduisit et adapta à la scène italienne en 1793. Voir E. Bertana, Il teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell' Alfieri (suppl. du Giorn. stor. d. letter. ital., nº 4, Torino, 1901, p. 73). Gritti traduisit aussi, comme on sait, la Mérope de Voltaire.

[153]) Les Souvenirs (Œuvres, III, 242).

[154]) Œuvres posthumes, III, 149: Épitre à Népomucène Lemercier:

– –

Pour Ugolin, pleuré par les pères à naître,
Il ne concevra pas l'excès de sa fureur.
Je distingue, attentif, les os de ses enfants,
De ne pas abhorrer, il ne sera plus maître.
– – – – – – – – – – – –
– – – – – – – – – – – –
De ce tombeau rouvert parcourant la terreur,
C'est le ciel qui le veut, pressé par ses murailles;
Pour venger Ugolin, il en prend les entrailles,
Va s'asseoir sur sa pierre, et là, sans mouvements,
Seul, de l'enfer du Dante épuise les tourments.
– – – – – – – – – – – –

Ne nous y trompons pas, de tout temps, sur la terre,
Il existe, invisible, un tribunal sévère.
– – – – – – – – – – – –
Notre Tartare aussi poursuit les parricides,
Oui, Dieu même ici-bas lâcha son épouvante:
Il remit sa terreur entre les mains du Dante.
Jeunes amants des arts, contre l'audacieux
Révélez et la marche et le pouvoir des cieux;
Percez les murs, voyez. Quand tout meurt et tout change,
Sont-ils morts vos aïeux, Raphaël, Michel-Ange,
Le Dante, Pergolèze, avec tous leurs lauriers?

[155]) La Panhypocrisiade ou Le Spectacle infernal au seizième siècle, Paris, 1819, p. VI ss., et la Deuxième lettre à Dante Alighieri (Suite de la Panhypocrisiade), Paris, 1832, p. II, ss. „Tu m'appris, en m'apparaissant dans les méditations de mes nuits, que cette vaste représentation dialoguée avait fait sourire ta muse rigide et vengeresse. Ce souvenir m'encouragea à t'offrir la suite de mes chants infernaux", p. XVI: „si j'arrive au terme de ce diabolique drame, j'enverrai mes chants dans tes limbes".

[185]) „Parlando col linguaggio degli Epicurei, direi che il suo poema parmi il primo schizzo un po' regolare del mondo, formato dall' accozzamento degli atomi ancora lottanti nelle tenebre del Caos". (Cesarotti, Opere, XXXVIII, 308.) – Dans l'introduction à son Enfer, Lamennais (Œuvres posthumes, publ. p. E. D. Forgues, Paris, 1855, p. LXV) combat Voltaire, dont il cite la lettre à Bettinelli. Il s'inspire cependant de lui lorsqu'il relève dans la Comédie „un fond de naturel qui brille à travers ses singularités même", et parle du chaos de la culture italienne avant Dante: (p. I) „l'Italie, aidée par d'heureuses circonstances, commençait à se dégager des liens de la barbarie . . . Le chaos se débrouillait . . ." (p. XII) „La nuit est encore sur la terre, mais les lueurs de l'aube commencent à poindre à l'horizon".

[187]) E. Spuller, Lamennais, Paris, Hachette, 1892, p. 339. — Frommann trouvait cette ressemblance avec Dante dans le masque de Gœthe. Voir mon Dante e Goethe, p. 16; 34.

[188]) Carducci, Della varia fortuna di Dante (Opere, VIII, 249) trouvait chez Rousseau une affinité avec Dante: „nell' altezza ombrosa e schiva, nel sentimento della natura, nell' idealismo un po' mistico, nelle utopie feconde . . . Oh, se l'autore della Nuova Eloisa, delle Confessioni avesse letto la Vita Nuova e le Rime dell' Alighieri, io son sicuro che avrebbe citato di quelle più spesso che non faccia del canzoniere di Laura e del Tasso".

[189]) Cet enthousiasme de commande, vous le retrouvez à une certaine époque chez les romantiques français et allemands, qui n'avaient pas lu un seul vers de Dante. Voir: Aus dem Leben T. v. Bernhardi, I, Leipzig, 1893, p. 148, cité dans mon Dante e Goethe, p. 30. — Sainte-Beuve disait de Stendhal (Causeries du Lundi, IX, 304): „Au moment . . . où il venait de réciter avec sentiment de beaux vers de Dante ou de Pétrarque, tout d'un coup il se ravisait et mettait à son chapeau une petite cocarde d'impiété"; (p. 312) „son admiration pour Pétrarque est sincère, celle qu'il a pour Dante me paraît un peu apprise: dans ces parties élevées et un peu âpres, c'est l'intelligence qui avertit en lui le sentiment". — A propos de l'Homère de Perrault, Voltaire faisait dans le Siècle de Louis XIV cette observation: „Que de gens encore en Italie qui, ne pouvant lire Homère qu'avec dégoût, et lisant tous les jours l'Arioste et le Tasse avec transport, appellent encore Homère incomparable!".

[190]) „Le seul fait de sa persistance à parler, tantôt bien, tantôt mal, du poète italien, se joignant au prestige de son nom et aux concours de circonstances, a suffi pour rendre son influence sur les études dantesques plus considérable que celle d'aucun de ses contemporains": c'est l'avis de E. Bouvy (Revue d. Lettr. franç. et étrang., I, 39), qui s'est cependant toujours trompé en jugeant le rôle de la critique dantesque de Voltaire dans la critique italienne.

[191]) Dans ses souvenirs de voyage à Paris (1836), Grillparzer, lecteur assidu de Voltaire, disait du patriarche: „er war der Pflug, der die Erde aufriß, in die die Zeit ihren Samen legte", Werke, XX[4], 73.

[192]) Henri-Frédéric Amiel, Fragments d'un Journal intime, Genève, 1885, p. 156 s. (23 avril 1862).

Beziehungen
Hans Sachsens zur italienischen Literatur.

Von

Guido Manacorda (Casale Monferrato).

Hans Sachsens Beziehungen zur italienischen Literatur sind aus verschiedenen Studien und Forschungen (Hortis, Goedeke, Tittmann, Keller, Goetze, Drescher, Stiefel) ziemlich wohlbekannt: es fehlte indessen noch eine Monographie, die den so umfangreichen Stoff zusammenfassend behandelte. Einen solchen, wenn auch nicht in jeder Einzelheit hinreichenden Versuch, verdanken wir Dr. Amalia Cesano,[1]) einer der jüngern italienischen Forscherinnen, welche auf dem kritischen Gebiete die besten Hoffnungen erwecken. Fräulein Cesano hat mit fleißiger Sorge das Bekannte zusammengestellt, und es mit so klugen und vernünftigen Betrachtungen beleuchtet, daß ihr Werk gewiß als kein wertloser oder unnützlicher Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte erscheint. Wird in ihrem Buche doch zum erstenmal völlig übersichtlich, zu wie vielen Schwänken, Liedern, Fabeln Boccaccios Werke – der Dekameron, die Genealogia Deorum, der Filocolo und die anderen kleineren Schriften – den Nürnberger Meister angeregt haben. Eine Übersicht der Motive und moralischen Lehren, welche Hans Sachs aus dem Novellino, und den lateinischen petrarkischen Abhandlungen mit vollen Händen schöpfte, ist kaum völlig herzustellen. Nicht zu billigen aber ist es, daß die Verfasserin sich auf die Frührenaissancezeit beschränkt hat, da ja auch Hans Sachsens Verhältnis zu dem ita-

[1]) Amalia Cesano: Hans Sachs ed i suoi rapporti con la letteratura italiana, Roma, Officina Poligrafica Italiana 1904, 103 S. 8°.

lienischen Quattrocento und Cinquecento, wenn auch nicht in gleicher Stärke, so doch höchst beachtenswert und charakteristisch erscheint.

Es kann nicht meine Absicht sein, diese Lücke, mit deren Ausfüllung ich bereits in einer größeren Arbeit beschäftigt bin, an dieser Stelle zu ergänzen. Wohl aber möchte ich im Anschluß an die Cesano-Monographie einige Notizen hier mitteilen. Von Goedeke bereits wurde erwiesen, daß eines der bekanntesten Sachsischen Gedichte Das Narrenbad[1]) sich auf die zweite Facezia Bracciolinis und auf eine Novelle Straparolas (XIII, 1) bezieht. Hingegen wäre noch besser zu erklären, wie Sachs in seinen Achtzehn Schönheiten einer Jungfrau[2]) ein gemeinsames Motiv nicht bloß der italienischen, sondern der gesamten südeuropäischen Literatur bearbeitete, worauf Renier vor zwanzig Jahren schon hinwies.[3]) Ist es nicht seltsam, daß wir in einer alten Sammlung italienischer Facezie und Motti auf die folgenden Zeilen stoßen?

È sententia et proverbio vulghare, che una donna a voler essere bella, bisogna abbi tutte queste parte: Tre cose[nere], cioè cigli, ochi, natura. Tre bianche: capegli, denti, carni. Tre piccole: bocca naso, orecchie. Tre lunghe: dite, imbusto, collo. Tre grosse: braccia, ghambe, cosce.[4])

Und noch merkwürdiger ist es, daß Sacchetti am Ende des 14. Jahrhunderts dasselbe Motiv fast mit denselben Worten behandelte:

Tre cose nere, tre bianche, tre piccole, tre lunghe e tre grosse conviene avere alla donna a esser bella. Le nere. Gli occhi, le ciglia e la natura. Le bianche. I capelli, i denti e la carne. Le piccole. Il naso gli occhi e la bocca. Le lunghe. Le dita, lo 'mbusto e 'l collo. Le grosse. La gamba, la coscia e 'l braccio.[5])

Übrigens ersehen wir aus Brantôme, daß dieses Motiv um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch in Spanien volkstümlich war:

L'Espagnol dit que pour rendre une femme toute parfaicte et absolue en beauté, il luy faut trente beaux sis, qu'une dame espagnolle me dit une fois dans Tollede, là où il y en a de très belles et bien gentilles et bien apprises. Les trente donc sont telles:

Tres cosas blancas: el cuero, los dientes, y las manos.
Tres negras: los ojos, las cejas, y las pestanas.
Tres coloradas: los labios, las mexillas, y las unas.

---

[1]) Dichtungen, Leipzig, 1870, I, 38. [2]) Dichtungen, I, 122. [3]) Il tipo estetico della donna nel Medio Evo, Ancona, 1885, S. 121 Anm. [4]) Facezie e motti dei secoli XV e XVI, Bologna, 1874 (Scelta di curiosità, n°. 138), S. 66. [5]) Ebenda.

Tres lungas: el cuerpo, los cabellos, y las manos.
Tres cortas: los dientes, las orejas, y los pies.
Tres anchas: los pechos, la frente, y el entrecejo.
Tres estrechas: la boca, l'una y otra, la cintra, y l'entrada del pie.
Tres gruesas: el braço, el musto, y la pantorilla.
Tres delgadas: los dedos, los cabellos, y los labios.
Tres pequenas: las tetas, la naris, y la cabeça.[1])

Eine andere Dichtung, die sich enge an italienische Legenden anschließt, finden wir in den ungleichen Kindern Eve.[2]) Die Erklärer haben bisher hauptsächlich an einen berühmten Brief Melanchthons erinnert. Aber beim Durchlesen der Eklogen des italienischen Mantuanus, eines der in Deutschland verbreitetsten humanistischen Werke, finden wir dieselbe Erzählung. Einen genauen Vergleich der zwei Texte unterlasse ich: dies eine aber soll nicht vergessen werden, daß es sich hier um kein den gelehrten Kreisen eigenes Motiv handelt. Darüber lassen die Zeilen des Humanisten Jodoco Badio keinen Zweifel:

Apologo rusticano – schreibt der Erklärer der 1536 Mantuanusausgabe – urbanorum et rusticorum commemorat a Deo factum, sicut et mercedum nonnulli sic dicunt institutam differentiam. Nam quum mechanici a Deo quantum mercedis exigerent exquisissent assignassetque sutoribus, crepidariis et pluribus aliis quotidiana mercede conducendis denarios binos, latomis autem et fabris lignariis ac carpentariis senos, disquisierunt priores quantum possessionis ex tantilla mercede comparārent, respondit: quantum satis esset et ipsis et liberis: quotannis iugerum. At reliquis quantum compararent petentibus, respondit quotidie tantum terrae posse comparare quantum per crura retrorsum bipenni proiicerent. Conati autem prae avaritia in longum proicere in podicem proiecerunt, in quem fere magnae mercedes nunc quoque proiiciuntur. Praeterea dicunt ranas et simias sic effectas. Cum muliercula, scilicet Heva aut alia nimis foecunda, vereretur venienti Deo omnes liberos prodere occuluit quosdam in furno et quosdam sub vase elixorio. Reliquis autem beneficio donatis et negantes (?) plures habere, iussit Deus qui in furno essent in simias converti, qui sub vase in ranas ac bufones. Talem igitur apologum ac fabellam anilem hic prosequitur author.[3])

Ebenso beachtenswert sind die bisher der Forschung entgangenen Beziehungen des Pfaffen im Meßgewant[4]) zu einer wohlbekannten italienischen Komödie des 16. Jahrhunderts: Are-

[1]) Œuvres, Paris, 1891, XI, 282. [2]) Dichtungen I, 212. [3]) Baptistae / Mantuani / Carmelitae / Theo / logi, Adolescentia / seu Bucolica / Jodoci Badii commentariis illustrata / cum indice locupletissimo / Lugduni / apud Antonium Vincentium / 1546. [4]) Dichtungen I, 50.

tinos Cortigiana. Es verlohnt sich, die zwei Stücke miteinander zu vergleichen.

Hans Sachs	Aretino
In die stat Prag	Giudeo: Ferri vecchi, ferri vecchi.
ein dorfpfaff kam gelaufen	Rosso: Sarà buono, ch' io lo tratti come trattai il pescatore.
auf ein marktag	Giudeo: Ferri vecchi, ferri vecchi.
und wolt ein meßgwant kaufen,	Rosso: Vien qua, Giudeo.
der funt er schlecht und gut ein großen haufen	Giudeo: Che comandate?
bei eim reichen Kaufman.	Rosso: Che sajo è questo?
Da der pfaff fant	Giudeo: Fu del cavalier Brandino. E che raso!
von guter roter seiden	Rosso: Che vale?
ein schon meßgwant,	Giudeo: Provatevelo e poi parlaremo del prezzo.
darum kauft er bescheiden;	Rosso: Tu parli bene.
des kaufs wurden sie eins zwischen in beiden;	Giudeo: Posate prima la cappa. Mettete qui il braccio; non poss' io mai vedere il Messia,
er wolts versuchen an,	se non par fatto a vostre
und leget von im seinen rock;	dosso; bella foggia di sajo.
im beutel het er zweinzig schock,	. . . . .
den er auch von im legt.	Rosso: Ora al prezzo; e caso che tu mi facci piacere onestamente, io comprerò anco
weil in dem kram	questa cappa da frate, per un mio fratello che tengo
der pfaff ins meßgewant schlofe,	in Araceli.
stal ein Beham	Giudeo: Quando togliate questa cappa ancora, son per farvi
den beutel und entlofe;	una macca, e sappiate che
als in der pfaff sach laufen aus dem hofe,	fu del reverendissimo Araceli in minoribus.
wurd er in grim bewegt.	Rosso: Tanto meglio. Ma perché il mio frate è giusto di
Der Pfaff zuhant	persona anzi che no, voglio vedertela indosso, e poi
dem diebe wart nachlaufen	faremo mercato.
in dem meßgwant	Giudeo: Son contento, acciocché spendiate sicuramente i
mit blasen und mit schnaufen,	vostri bajocchi.
der kaufman weßt nicht um des diebes kaufen	Rosso: Ti è caduto il cordone, mettiti ora lo scapolare. A fe' sì, ch' ella è onorevole.

und lof dem pfaffen nach.
Schrier: dibio!

Hieß den pfaffen aufhalten.
lofen also
all, dieb einander schalten;
do lofen zu die jungen und die alten.

Hört wunder, was geschach:

als sich der rechte verlief,

der kaufman den pfaffen ergrief
bei seinem meßgwant rot,
der pfaff, der bließ
kant im kein antwort geben,
sich von im rieß

und was dem dieb nachstreben.
der kaufman warf und traf den pfaffen eben
mit einem stein zu tot.

Den andern tag
wurt der recht dieb gefangen

und an der frag

öfnet all ding vergangen,
darum wart er an den galgen gehangen,
das war verdienter lon.

Zweihundert schock

behemisch must auch geben

zu straf Hans Bock,

welcher im nam das leben

und het vor nit all ding erforschet eben

Giudeo: E che panno!

[Als der Jude sich die Kutte angezogen hat, rät der Rosso ihm ironisch, sich zum christlichen Glauben zu bekehren. Selbstverständlich verweigert der Jude.]

Rosso: Io, messer Giudeo, mi ho (come uomo da bene che io sono) fatto il debito mio, e scaricata la conscienza: or fa' tu, ch'io per me non te ne darei questo de l'anima di niuno. Or che vuoi tu d'ogni cosa?
Giudeo: Dodici ducati.
Rosso: D'oro o di carlini?
Giudeo: A la Romanesca, s' intende.
Rosso: Voltati un poco acciò che io veggia come ella torna di dietro.
Giudeo: Eccomi voltato.

Rosso: Stà saldo, le tignuole . . .
Giudeo: Non è niente.
Rosso: Aspetta non ti muovere.
Giudeo: Non mi muovo, guardatela pure.

(Il Rosso si fugge col sajo e Romanello Giudeo gli corre dietro vestito da Frate.)

Giudeo: Al ladro, al ladro, piglia il ladro, para al ladro.
Bargello: Saldi a la Corte. Che romore è questo?
Rosso: Signor Capitano, questo Frate è uscito di casa d'una puttana, o d'una taverna imbriaco, et emmisi posto a correr dietro et io per non mi trafficar con religiosi, mi son dato a fuggir. Ma quando io gli arò avuto rispetto un pezzo, non riguarderò né sacerdoti né S. Francesco.

e er hant leget an.

Ein weiser man bedenk hiebei,
das er stets wol besinnet sei

und sich nit übereil,
denk, wie und wan

ist er mit angst beladen,
das im alsdan

schad bring nit größern schaden
und entlich in angst schwitzen muß
und baden
drum laß er im der weil.[1])

Giudeo: Io non son Frate, son Romanel Giudeo che voglio il sajo, ch' egli ha indosso.
Bargello: Ahi sozzo cane fetente, tu, tu, schernisci la religion nostra? Pigliatelo, legatelo e mettetelo in prigione.
Giudeo: Signor Bargello, cotestui è un mariolo.
Sbirri: Taci, Giudeo mastino.
Bargello: Ne' ceppi, ne' ferri e ne le manette.
Sbirri: Sara fatto.
Bargello: E questa sera dieci strappate di corda.
Sbirri: Venticinque, se non bastano dieci.
Rosso: Vostra Signoria lo castighi. Io dubito di non mi riscaldare e raffreddare, tanto son corso.
Bargello: ah, ah!
Rosso: Son tutto acqua, Frate poltrone.
Bargello: Va via, che tu hai cera d' uomo da bene.[1])

Die Übereinstimmung der zwei Stücke ist augenfällig. Zwar handelt es sich hier um einen Juden, dort um einen Pfaffen, hier um eine Mönchskutte, dort um ein Meßgewand, außerdem wird der böse Streich im ersten Stück zu Rom, im zweiten zu Prag, und hier wohl von einem untreuen Beamten, dort von einem schlechten Kerle gespielt: aber der Betrug ist derselbe und das Ergebnis kaum verschieden. Nun wissen wir, daß die Cortigiana im Jahre 1534 veröffentlicht, und der Pfaff im Meßgewant im Jahre 1541 verfaßt wurde: es ist also materiell möglich, daß Aretino die Quelle Hans Sachsens gewesen sei. Anderseits, wie könnte ein solches Verhältnis erklärt werden, wenn der Nürnberger kein italienisches Wort verstand, und wenn die Cortigiana – soweit mir bekannt ist – nie ins Deutsche übertragen wurde!

Vielleicht hat Hans Sachs aus mündlichen gleichzeitigen Überlieferungen, wahrscheinlicher aus schriftlichen Quellen der früheren Jahrhunderte – vielleicht den gleichen Quellen, wie Aretino selbst – geschöpft.

[1]) La Cortigiana, IV, 15, Milano, 1809.

Über angebliche Beziehungen Molières und Tristan L'Hermites zum spanischen Drama.

Von

Artur L. Stiefel (München).

S. Griswold Morley hat in einem Artikel, betitelt «*Notes on Spanish Sources of Molière*»,[1]) verschiedene Stellen aus spanischen Dichtungen namhaft gemacht, um die Bekanntschaft des großen französischen Komikers mit der spanischen Literatur durch neues Material zu beweisen. Vorsichtig bemerkt er dazu: "It is seldom possible to decide categorically whether or no these parallels are genuine instances of borrowing by Molière, or merely coincidences of thought and expression. Therefore I am content usually to leave the judgment to the reader, after putting the fact before him." Wie sehr diese Vorsicht begründet ist, will ich heute an einem Beispiele zeigen.

Morley macht Seite 278 f. darauf aufmerksam, daß der Ausruf des „Marquis" de Mascarille in *Les Précieuses ridicules* (12. Szene) «Hola! Champagne, Picard, Bourguignon, Cascaret, Basque, la Verdure, Lorrain, Provençal, la Violette! Au diable soient tous les laquais! Je ne pense pas qu'il y ait gentilhomme en France plus mal servi que moi! Ces canailles me laissent toujours seul!» eine ganz nahe verwandte Parallele in einem Entremes *El Marquis de Alfarache* habe, welches 1644 als ein Werk Lope de Vegas gedruckt worden sei.[2])

[1]) *Publications of the Modern Language Ass. of America* (1904), XIX, 270–290. [2]) Wieder abgedruckt in der großen Ausgabe der *Obras de Lope de Vega*, besorgt von Menéndez y Pelayo (1892), II, 273–277.

In der Tat hat obige Stelle eine auffallende Parallele[1]) in dem spanischen Entremes. Man vergleiche:

Hola, don Blas, don Lucas, don Gregorio
Don Onofre, don Marcos, don Hilario
Don Benito . . . . . .
– – – – – – – – – –
Hola oriados; hola, pajes
– – – – – –
– – – no hay alguno
Que me venga a vestir?

Paje: Llame Vusia?
Marques: Y he dado muchas voces . . .
Camarero: Yo ando ocupado agora con el sastre
Y con el bordador.
Marques: No sé que os diga
Yo soy muy mal servido de vosotros.

Morley fügt gleich hinzu, daß das Entremes trotz der Ähnlichkeit und Priorität nicht Molières Vorlage gewesen sei. „In fact Molière borrowed from a comedy of Tristan l'Hermite *Le Parasite* (1654). There it is the terrible Captain who breaks out in invective (I, 5):

„Hola, ho Bourguignon, Champagne, le Picard
Le Basque, Cascaret! . . .
– – – – – – – – –
Où sont tous mes valets?
Je ne suis point servi: toute cette canaille
Se cache au cabaret . . . . . .
Cascaret: Que vous plaist-il Monsieur?
Capitan: Où sont tous ces coquins? J'enrage de bon cœur:
Ils ne répondent point lorsque je les appelle.
– – – – – – – – – –
Où sont tes compagnons, qui ne me suivent point?
Cascaret: L'un racoutre ses bas et l'autre son pourpoint etc.“

Morley glaubt nun „the possibility remains that Tristan may have been acquainted with the Spanish farce, which has at least the advantage of priority. The hose and doublet with which Cascaret's companions are busied seem to bear more than a chance relation to the camarero's "tailor and embroiderer". Besides the comedy of *le Parasite* smacks of Spanish intrigue in other ways. This Lisandre is employing no new ruse when in order to obtain entrance to

[1]) Sie eröffnet das Entremes.

his sweetheart's house he impersonates her brother, carried off by Turkish pirates, when a child. Teodoro, in Lope's *Perro del Hortelano*, used precisely the same method with complete success in order to get a foothold in a family of wealth and rank. Still more similar is the outline of Fernando de Zárate's *La Presumida y la Hermosa*. In it Diego, only son of a Seville family, is taken captive by Moors on his way home from Flanders, where he has been since childhood. Juan a fellow-soldier, arrives penniless in Seville and falls in love with Diego's sister Leonor. Juan's lackey, one of those of much resource, introduces himself as the missing Diego, and brings Juan into the house as his friend and comrade-in-arms. The plot develops into one of the most complicated intrigues in all Spanish drama and in the last act the real Diego turns up, causing confusion and subsequent explanations. Just so old Alcidor in the French comedy appears from captivity to put Lisandre to shame. It is true that *la Presumida y la Hermosa* first appears in print in a mixed collection of 1665 (parte veinte y tres de comedias nuevas etc. Madrid 1665), but it may have been and probably was put on the stage and circulated in manuscript long before."

Zunächst muß ich bezüglich der Comedia Zárate's bemerken, daß sie kaum lange vor 1665 entstanden sein dürfte. Stücke dieses Autors erscheinen von 1660 an bis etwa 1678, bezw. 1704 in Drucken, vorher nicht. *La Presumida y la Hermosa* ist vielleicht sein bestes Drama, also gewiß nicht sein ältestes und schwerlich früher als *Le Parasite* zu setzen. Dann ist zu berichtigen, daß die Ähnlichkeit der spanischen Fabel mit der französischen bei näherer Betrachtung sich wesentlich vermindert. Nicht der Liebhaber selbst, wie bei Tristan, sondern sein Lakai (Chocolate) spielt die Rolle des angeblichen Bruders in *La Presumida y la Hermosa*. Die kühne Intrige geht bei dem Spanier von dem Lakaien, bei Tristan von dem liebenden Mädchen aus, welches sie ersann um einer verhaßten Heirat zu entgehen, da es tatsächlich mit dem Geliebten schon vermählt ist. Diese letzteren Umstände fehlen in dem spanischen Stücke. Bei dem Spanier reißen sich zwei Mädchen (Schwestern) um Don Juan, bei Tristan tritt nur ein Mädchen auf. Bei Tristan kommt zuletzt nicht nur der wirkliche Bruder, sondern auch der Vater des Mädchens, sowie der ihres Liebhabers plötzlich zum Vorschein, um störend in die Intrige einzugreifen. So schrumpft denn schließlich die ganze

Verwandtschaft zwischen den beiden Stücken, genau betrachtet, auf ein paar gemeinsame Motive zusammen, die sich mehrfach noch im spanischen Drama, außerdem aber in den Lustspielen des Plautus, also in einer Quelle nachweisen lassen, die allen Völkern des Abendlandes gleich nahe lag *(Epidicus, Mostellaria, Trinummus)*.

Zum Überfluß ist die Quelle Tristans von mir bereits 1891 im *Archiv für d. St. d. n. Sprachen* (LXXXVI, 47 – 80) unter dem Titel «Tristan l'Hermite's *Le Parasite* und seine Quelle» nachgewiesen worden. Der französische Dichter hatte ein italienisches Lustspiel, die 1584 erschienene *Angelica* des Schauspielers Fabritio de Fornaris, die selber nur ein Plagiat, eine nur wenig veränderte Bearbeitung der *Olimpia* des G. B. della Porta's ist, zur Vorlage, und sehr wahrscheinlich nicht das italienische Stück, sondern die 1599 gedruckte französische Übersetzung *Angélique* (Paris, L'Angelier). Die obige Stelle lautet in der *Angelica:*

Capitan: Ha! mozos adonde soys, vellacos? Juanillo, Squadra, Antonillo, borachillos, valgale los diablos del infierno: es possible que no los pueda hauer conmigo jamas estos piccaros!

Squadra: Che commandate, Signor Capitano etc.

Die Übereinstimmung ist gewiß noch größer zwischen Tristan und der französischen Übersetzung der *Angelica,* die mir leider bisher unerreichbar geblieben ist. Jedenfalls ist es mit den angeblichen spanischen Quellen Tristan l'Hermites und mittelbar Molières in diesem Falle nichts, trotz der bestehenden Übereinstimmungen. Hieraus die Lehre, mit Schlüssen aus Parallelen vorsichtig zu sein.

Drei Briefe Chamissos an Barante.

Mitgeteilt von

Ludwig Geiger (Berlin).

Französische Briefe Chamissos sind sehr selten, denn er korrespondierte deutsch nicht nur, wie begreiflich, mit deutschen Schriftstellern, – eine Ausnahme macht das Briefchen an Helmine von Chezy[1]) und die fast aus derselben Zeit stammende Epistel an Goethe („Goethe und die Romantik" II, 52), – sondern auch mit Franzosen selbst, soweit er bei ihnen eine genügende Kenntnis des Deutschen voraussetzen konnte. Zeugnis dafür ist sein Briefwechsel mit de la Foye, dem er, obgleich er sich selbst gar viele Versehen zuschulden kommen ließ, seine Sprachfehler verbesserte. Es wäre ja nun wohl angegangen, daß Chamisso dem Prosper de Barante, den er im Deutschen förderte, auch in dieser Sprache angeredet hätte; er zog es aber vor in den Episteln, die ich hier vorlegen kann, in der ihnen beiden gemeinsamen Sprache zu sprechen.

In meinem Chamisso-Büchlein ist des Aufenthaltes des Dichters bei Frau von Staël und bei Prosper de Barante gedacht. Auch einige Briefe der Frau von Staël an und über Chamisso sind dort zum Abdruck gebracht. Zur Ergänzung der daselbst gegebenen Materialien suchte ich die Briefe Chamissos an die beiden genannten Franzosen. Während ich aus dem Staëlschen Nachlaß nichts erlangen konnte, erhielt ich von dem Enkel des Gönners Chamissos, des Herrn Prosper de Barante freundliche Zusicherungen nach Material zu forschen. Da dies sich auf einem Landgut des Herrn Grafen von Barante befand, so konnte ich erst im Herbst 1905

[1]) In meinen Mitteilungen „Aus Chamissos Frühzeit. Ungedruckte Briefe und Studien". Berlin, Verlag von Gebr. Pätel 1905. S. 213 f.

einzelne Stücke Chamissos erlangen, nachdem mein Büchlein, für das jenes Material bestimmt war, gedruckt und bereits erschienen war.

Was den Text der folgenden Aktenstücke betrifft, so bin ich nur auf eine Abschrift angewiesen, die ich vom Herrn Grafen Barante erhalten habe. Ich bin daher nicht imstande, die ausgelassenen Stellen zu ergänzen und kann auch nicht für die unbedingte Richtigkeit des Textes einstehen.

Die Daten sind nur ungenau angegeben, doch gehören wohl alle Briefe in das Jahr 1811. Daraus ergibt sich, daß sie in der Umgebung der Frau von Staël geschrieben worden sind; der erste allerdings noch in Paris, aber in der Erwartung, zu der gelehrten Dame abzureisen, die folgenden wirklich von demselben Orte aus, wo die gefährliche Frau sich aufhielt. Dies wird bewiesen durch die Erwähnung einzelner, Frau von Staël sehr nahestehender Persönlichkeiten, auch durch die direkte Nennung ihres Sohnes. Ist sie nun auch in unseren Briefen nicht immer genannt, so bedurfte es zwischen zwei der Dame so vertrauten Freunden, wie Barante und Chamisso waren, eben nicht einer besonderen Nennung. Sie ist eben der *ami* im dritten Briefe, wenn nicht etwa hier amie zu lesen ist; die über sie gebrauchten Worte sind außerordentlich merkwürdig. Gegen diese Ansicht, daß die Briefe aus Frankreich und zwar aus der Umgebung der großen Französin geschrieben sind, scheint allerdings eine Stelle im Briefe selbst zu sprechen. Wörtlich aufgefaßt, müßten die Worte des dritten Briefes: „wenn ich nach Frankreich zurückkehre“ und „ich glaube für lange Zeit Frankreich den Rücken gekehrt zu haben“ beweisen, daß Chamisso sich damals außerhalb Frankreichs befand, aber das ist nach dem ganzen Zusammenhang kaum denkbar. Nimmt man also nicht etwa an, daß er den Landsitz seiner Gastfreundin, die französische Schweiz, als außerhalb Frankreichs gelegen bezeichnete, was durchaus wahrscheinlich ist, so müßte man die Ausdrucksweise als nicht korrekt auffassen, und die Stelle so deuten, daß auf eine baldige Abreise angespielt wird. Denn, daß er beim Schreiben unserer Zeilen bereits in Deutschland sich aufhielt, ist ganz unmöglich. Die italienische Reise, die er andeutet, war von der Burg der Frau von Staël aus geplant und konnte nur von dort, nicht aber von Deutschland aus vor sich gehen; so über die Freundin schreiben, konnte er nur, wenn er sie täglich sah, nicht aber fern von ihr; das Fehlen jeder

Anspielung auf seine deutschen Freunde, auf seine Berliner Umgebung, die ihm ganz unwillkürlich entschlüpfen mußten, wenn er sich in ihrer Nähe befand, schließen die Vermutung, die Zeilen seien von Berlin aus geschrieben, völlig aus. Und nun mögen die Schriftstücke selbst für sich reden.

Voici, Monsieur, le reste du troisième volume de Sch. Il ne reste plus à traduire que les dernières pages de la leçon sur les comiques français, commencée par Auguste. Je vais m'en occuper et je vous les enverrai. Le manuscrit se trouvera alors complet bien que fort loin d'être parfait. — En vérité, je ne pouvais songer à cet ouvrage de tout le monde, de la rédaction duquel vous voulez bien vous charger, sans rougir du travail et de l'ennui qu'il va vous causer plus qu'à personne. Si je reviens en France, j'en prendrai sur moi la plus forte part que je pourrai sans nuire trop à l'ouvrage, mais je ne sais quel pressentiment me dit que j'ai tourné pour longtemps le dos à la France, ce n'est pas que je sache, en ce temps, un séjour qui lui soit préférable, mais vous avez vu vous-même combien j'étais peu français. — Mais revenons à nos leçons, puis donc que vous voulez bien prendre soin de la publication, et que Sch. s'estime heureux de pouvoir s'en reposer entièrement sur vous, puisque vous avez tout ce qui a rapport à cet ouvrage entre les mains, permettez que je vous fasse dépositaire du reste. — Voilà un mot pour Mr Dampmartin censeur imp. et ami de mes parents qui me fait toutes les offres de service possible. — Je vous prierai de le remettre au libraire avec le manuscrit.

Voilà encore le contrat de Nicolle — la moitié des honoraires est due à Mr de Chezy, dont cet ouvrage était d'abord l'entreprise. Je désirerais que l'autre pût m'acquitter de la dette que j'ai contractée. — Mille pardons, Monsieur, de vous ennuyer d'avance de l'ennui qui vous est ménagé. — Auguste, qui espère vous voir, vous instruira plus en détail de tout ce qui peut vous intéresser ici. — Je n'ai moi que mes impressions, que la manière dont je suis affectée, — et mes jugements ne peuvent être que de peu d'intérêt pour vous. Notre ami a une âme sérieuse et profonde, mais les enchantements auquels elle prend plaisir la séduisent elle-même, elle a d'ailleurs le désespoir de pouvoir remplir son existence, et elle se résigne à le dépenser. — Je la suis, maintenant, d'assez loin, bien que toujours avec émotion, et je vis du reste beaucoup avec la nature, ces

superbes montagnes, ces eaux, ce ciel, cette riche verdure m'enivrent, je me laisse faire, et je vis dans le moment. – S'il fallait que je prisse la peine de me juger, je crois que je serais de ceux qui blâment cette indolence. – Mais je sais que si je trouve quelque raison suffisante d'en sortir, j'en sortirai. – Croyez-vous, Monsieur, aux tempêtes qui menacent le Nord? J'avoue que si j'y retourne d'ici sans pouvoir voir l'Italie, j'éprouverai une certaine horreur physique en voyant cheminer mon ombre devant moi, – et en songeant que je tourne le dos au soleil et à l'amour de la terre.

Adieu, Monsieur, ou à revoir, conservez moi quelque place dans votre souvenir et daignez me le prouver par quelques lignes.

Votre aimable lettre m'a reproché de ne vous avoir point encore écrit d'ici. Je voulais, Monsieur, avoir quelque chose de certain à vous dire. Sauf nouvel ordre, je partirai le mercredi 20. – Un homme d'affaires, ou même l'enfant de la maison sont vaguement annoncés, – leur arrivée pourrait retarder mon départ. Paris me fatigue et m'attriste, j'ai fait de bonne foi tout ce que j'ai cru pouvoir contribuer à m'ouvrir le chemin des archives, et j'ai ce que tout le monde trouve ici des espérances, – les places sont de deux mille francs et précaires, et tout est monté. Mais il doit y avoir des mutations et des augmentations dans le personnel, et je serai très satisfait peut-être d'avoir pris une peine inutile si l'on me fait trop longtemps attendre. J'ai d'ailleurs vu notre libraire qui compte toujours imprimer et tenir ses engagements. Il ne s'attend point à de grandes difficultés, j'ai d'ailleurs vu Mr Dampmartin qui me fait, dans cette affaire, les offres de service les plus gracieuses. – Le libraire demande, le plus tôt possible, le manuscrit complet, afin de le soumettre à la censure, ce qui est la première chose à faire. Je lui laisserai ou lui enverrai dans le temps, une lettre pour Mr Dampmartin. Il désirerait aussi que les épreuves pussent être corrigées à Paris.

L'étranger voyageur ne peut avoir ici aucun repos, pardonnez moi de ne vous écrire qu'un mot en courant, j'ai mille personnes à voir, mille choses à faire. Il m'a semblé qu'à l'instant de nous quitter nous nous sommes rapprochés davantage, et je m'en réjouis dans mon cœur, je vous demande aujourd'hui votre indulgence. Plus posé je vous écrirais davantage, mais on a, dans ce monde,

presqu'autant de choses à taire qu'on en a à dire, et il faut s'entendre comme les montres de Vaucanson.

Adieu, Monsieur, daignez me garder quelques souvenirs et comptez sur mon dévouement. Samedi, 16 Mars (1811).

De tout ce que j'ai vu ici en fait d'art, la Magdelaine de Canova est ce qui m'a le plus frappé.

De nouveau, Monsieur, j'ai éprouvé que l'on ne perd que ce que l'on abandonne, je me retrouve auprès d'anciens amis dans les anciennes relations . . .[1]) et douces. Tout a avancé, comme la saison, rien n'a changé. – Que ce paysage est sublime! nul spectacle depuis longtemps ne m'avait ému, ne m'avait enivré comme celui que l'on découvre du haut de la fontaine Napoléon. J'ai salué avec un respectueux transport l'antique roi des montagnes. – Je saisis ce que m'offre l'amitié, j'erre d'ailleurs solitaire par les collines prochaines et le long des eaux. – Je goûte l'instant présent, et sans faire de projets, je laisse l'avenir dans le giron des dieux. Les orages qui se forment dans le Nord et qui doivent bientôt éclater, seront encore funestes aux pacifiques idées qui m'attirent vers cette région. Dans le cas prévu, – je n'aurais rien à y faire. – En attendant, j'ai, pour cet été, les idées de convois (?) les plus agréables. – Nous sommes encore à la ville, mais vers la fin du mois, nous irons rejoindre Albert à la campagne, – vous a t'on dit que quelque malheur vulgairement nommé . . .[2]) l'y avait fait reléguer? – Son caractère et l'inaction! On joue, on perd – c'est assez simple. – Vous allez, Monsieur, recevoir une lettre de Sch. qui accepte vos offres avec reconnaissance et veut vous remettre tous ses droits d'auteur. – Je suis honteux de vous parler de cette affaire. – Je travaille au fragment qui manque au troisième volume, je vous l'enverrai pag. 30 – 94 quand je l'aurai le plus fini qu'il me sera possible. – Vous devez avoir reçu déjà les autres papiers. – Dites-moi s'il y a quelque chose à refaire et ce que vous en pensez.

Adieu, Monsieur, veuillez me conserver quelque part dans votre souvenir, je ne suis encore qu'un voyageur sur la terre.

5 Avril 1811.

---

[1]) Ein Wort in der Abschrift ausgelassen. [2]) Auch hier in der Abschrift eine Lücke.

Der mehrfach erwähnte Schl. ist natürlich August Wilhelm Schlegel. Es handelt sich in den Briefen um die Übersetzung seines Werkes „Über dramatische Kunst und Literatur". Was Barante mit dieser Übersetzung, die erst 1814 in 3 Bänden erschien, eigentlich zu tun hatte, wird nicht recht klar: es scheint die Durchsicht des französischen Textes gemeint zu sein, eine Art Oberredaktion und vielleicht sollte ihm deshalb das Autorrecht abgetreten werden, d. h. die etwaigen Erträgnisse des Werkes zufließen. Jedenfalls geht aus einer Stelle des dritten Briefes hervor, daß die Übersetzung kein ausschließliches Werk Chamissos, sondern eine gemeinsame Arbeit mehrerer ist. Zu diesen Mitarbeitern gehört nach einer oben abgedruckten Stelle Mr de Chézy. Ich vermute, es ist für „M^r" „M^e" zu lesen und darunter die schon oben kurz erwähnte Helmine von Chézy zu verstehen, die mit Chamisso damals in einem so eigenartigen Verhältnisse stand und die, wie man schon früher vermutet hatte, an der Übersetzung mitarbeitete. Wenn freilich der Briefschreiber für diese Mitarbeiterin einen Teil des Honorars in Anspruch nimmt, so dürfte für den Oberkorrektor Herrn von Barante wenig übrig geblieben sein. – Über die Erwartungen Chamissos, in Paris eine Archivarstellung zu erhalten, war man schon aus anderen Dokumenten unterrichtet. – Anne Henri Dampmartin, der einmal als Zensor, dann als Freund der elterlichen Familie des Briefschreibers bezeichnet wird, ist als Historiker und pädagogischer Schriftsteller bekannt; kaiserlicher Zensor wurde er am 10. Februar 1810. Die Anspielung auf die Uhren von Vaucanson vermag ich nicht zu erklären. –

Die Statue der büßenden Magdalena von Canova war ein damals viel gefeiertes Kunstwerk, das besonders wegen seiner übertriebenen Weichheit von dem einen gerühmt, von den anderen getadelt wurde.

Charakteristisch ist für alle drei Briefe der resignierte, traurige Ton, die ziemlich elegisch ausgedrückte Hoffnung auf die Zukunft, vor der dem Schreiber doch bangt, einerseits, wenn er sein persönliches ungewisses Schicksal bedenkt, anderseits wenn er auf die kriegerischen Verwicklungen schaut, die sich im Norden Europas

[1]) Worauf sich die Notiz in Goedekes Grundriß VI, 12, gründet, daß die Übersetzung nicht von Chamisso und Helmine v. Chézy ist, weiß ich nicht; jedenfalls ist sie falsch.

vorbereiten. Denn es ist ja eben die Zeit, in der Napoleon, nachdem er den Süden, Osten und die Mitte Europas bezwungen, zu dem entscheidenden Schlage gegen den Norden ausholte.

Nur eine Schlußbemerkung mag den wenigen erläuternden Zusätzen noch hinzugefügt werden. Ich halte die drei Schreiben für weit mehr als für Beglaubigungen eines der Beachtung werten Verhältnisses zwischen Chamisso und dem bedeutenden Politiker und Historiker Barante und sehe in ihnen auch nicht bloß Dokumente, die für eine interessante Episode im Leben Chamissos merkwürdige Einzelheiten den bekannten Tatsachen hinzufügen. Sie sind auch nicht bloß, wie am Anfang dieser Bemerkungen angedeutet ist, überaus wertvoll wegen der Sprache, in der sie geschrieben sind, sondern beanspruchen eine besondere Wichtigkeit wegen der kurzen Stelle: „Sie haben selbst gesehen, wie wenig ich Franzose bin.“ Ähnliche Äußerungen seiner Entnationalisierung – wenn dieser Ausdruck gestattet ist – wurden ja von ihm auch in Deutschland den deutschen Freunden gegenüber gebraucht; aber derartige Aussprüche konnte man, zumal ihnen andere entgegenstehen, in denen eine Unbehaglichkeit hinsichtlich der deutschen Verhältnisse, eine durch Sprache und Tradition erklärliche Fremdheit in der deutschen Umgebung und eine stets von neuem ausbrechende Sehnsucht nach Frankreich laut wird, als Komplimente für seine Gönner, als Empfehlungen an die Adresse seiner neuen Heimatsgenossen betrachten. Die Worte dagegen, die eben in Übersetzung mitgeteilt sind, können nicht nur besagen, daß der Originalfranzose die mangelhafte Sprachkenntnis des seinem Ursprungslande viele Jahre Entfremdeten erkannte, sondern sie müssen dartun, daß, wie die Franzosen in dem Dichter einen Fremden sahen, auch er in Frankreich sich als einen Fremden, d. h. als einen Deutschen fühlte.

Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“

in ihrem Verhältnis zu Vasari.

Von

Ernst Dessauer (Wien).

I.[1])

Das Werk des jungen Romantikers, den ein vorzeitiger Tod aus einer früh begonnenen, vielversprechenden literarischen Laufbahn riß, vermochte in seinen Wirkungen über den kleinen Kreis einer anteilnehmenden Freundesschar, der es ursprünglich zugedacht war, hinauszugreifen. 1797 als kleines unscheinbares Büchlein bei Unger in Berlin erschienen, den Namen des Autors, der den väterlichen Zorn fürchtete, verschweigend, eroberten sich die „Herzensergießungen“ namentlich unter den ausübenden Künstlern einen größeren Leserkreis. Der Grund hierfür lag in ihrer Tendenz und in ihren Absichten. Eine Schrift, die für die Kunstbetrachtung an Stelle strengen Dogmentums die innige Gläubigkeit eines hingebenden Gemütes forderte, mußte denen in der Seele haften, deren freie Schaffenslust den Druck verzopfter Pedanterie am härtesten empfand. Da zudem sich gerade damals der Übergang zur romantischen Malerei vollzog und allmählich, besonders unter dem Eindrucke von Friedrich

[1]) Die Abhandlung wurde bereits 1903 unter Leitung Jakob Minors verfaßt, ist also unabhängig von den neueren Arbeiten über Wackenroder entstanden und früher sowohl als Helene Stöckers Untersuchung „Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder“ (Berlin 1904. Palaestra 26. Bd.), und als Paul Koldeweys Beitrag zur Quellengeschichte der Romantik „Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck“ (Leipzig 1904).

Schlegels epochemachenden Europa-Aufsätzen, Albrecht Dürer und Holbein so hoch in der Schätzung der Kunstliebhaber stiegen, als früher nur ein Meister der italienischen Renaissance, reifte die Welt nach und nach zum Verständnis des Ideengehaltes von Wackenroders Arbeit.

Kurz nach ihrem Erscheinen wurde die Schrift von August W. Schlegel in der Jenaer Literaturzeitung (1797, Nr. 46, S. 362) ohne Begeisterung, aber mit Wärme begrüßt. Friedrich bewies dem Anfänger sofort große Sympatie. In einem Billett an Tieck (Holtei, Briefe an Tieck, III, 311) erkundigt er sich nach Wackenroders Wohnung. Einmal ist ihm Wackenroder der „liebste aus der ganzen Kunstschule“, und seiner Gewohnheit nach, stets nach dem „Zentrum“ der Leute zu forschen, findet er Wackenroders Überlegenheit vor Tieck in dem größeren Reichtum des Gemütes. So durfte Tieck für seine 1814 veranstaltete Neuausgabe von Wackenroders Aufsätzen nicht geringere Teilnahme erhoffen als für die „Phantasien über die Kunst“, die Nachlese von 1799. Noch uns Heutigen sind die „Herzensergießungen“ von großem Werte, nicht zuletzt als beredtes Zeugnis für die Fortwirkung von Goethes Jugendaufsatz über Erwin von Steinbach in Herders Blättern „Von deutscher Art und Kunst“. Hat aber ein Schriftsteller Mit- und Nachwelt Teilnahme einzuflößen vermocht, und ist ihm eine ausgeprägte Individualität eigen, so heißen wir jede Gelegenheit, tiefer in sein Wesen einzudringen, freudig willkommen. Hierzu verhilft aber ein Vergleich mit der Quelle, wo ein solche besteht, in hohem Maße. Kaum ist etwas so typisch für den Schriftsteller als die Art, wie er Gegebenes aufnimmt und verarbeitet, hier Ungeeignetes aus fremdem Schatze ablehnt, dort aus Eigenem hinzufügt. Auch für diese Skizzen, die sich meist auf der Grenzscheide von historischer Darstellung und freier Ausgestaltung bewegen, kann ja Erich Schmidts schönes Wort (Lessing[2] II, 381) in Anwendung gebracht werden: „Was ein echter Bildner an fremden Motiven aufliest, ist ein Rohstoff für den Schmelztiegel der Fantasie und muß mit Metall aus eigenem Schachte legiert werden.“

Für Wackenroders „Herzensergießungen“ kam in erster Reihe Vasaris[1]) große Sammlung von Biographien der ausgezeichneten Künstler des alten Italien in Betracht.

[1]) Über Vasaris eigene schriftstellerische Tätigkeit hat soeben Ugo Scoti-Bertinelli eine eingehende Untersuchung veröffentlicht: Giorgio Vasari Scrittore, Pisa, Successori Fratelli Nistri 1905. VII, 303 S. gr. 8°.

Es ist nun allerdings nur ein Teil der „Herzensergießungen“, für den Vasari das Material lieferte. Wir sprechen von jenen sieben Abschnitten, die sich mit Einzelheiten aus der Geschichte, des Lebensganges oder der Werke verschiedener Künstler beschäftigen, so von Raffael, Francesco Francia, Piero di Cosimo, Michelangelo und von einigen anderen weniger bedeutenden Malern, die alle in dem Kapitel „Die Mahlerchronik“ ihren Platz finden. Ein Hinweis auf Vasari findet sich dann im „Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn, Albrecht Dürers“. In einem Traumgesicht, das ihm die Maler der Vorzeit bei Betrachtung ihrer eigenen Gemälde zeigte, sah der Klosterbruder Dürer und Raffael nebeneinander stehen. Kurz darauf liest er im Vasari, daß Raffael und Dürer, wiewohl persönlich nicht bekannt, sich gegenseitig durch ihre Werke näher gekommen seien, und Raffael Dürers Arbeit mit „Wohlgefallen“ angesehen und sie seiner Liebe nicht unwert geachtet habe. (Tieck, Werke, Wien 1818, IX, 78.) Das alles erzählt Vasari (Teil III, 1, S. 220) auch tatsächlich. Dürer leitete das Verhältnis ein, indem er Raffael sein Selbstporträt sandte, und Raffael beantwortete diese Gabe durch eine Reihe von Zeichnungen, die sich bei dem deutschen Meister die höchste Achtung erwarben. Nur läßt Vasari nicht in dem Maße wie Wackenroder Raffael über Dürer den Vorrang, denn von der etwas herablassenden Art der Schätzung, die Raffael nach ihm den Werken des älteren Kunstgenossen angedeihen läßt, ist dort keine Spur zu finden, er „verwundert“ sich über Dürers geniale Begabung und blickt nicht mit bloßem „Wohlgefallen“ auf seine Erzeugnisse.

Endlich dankt, wie noch genauer auszuführen ist, möglicherweise „der Schüler und Raffael“ Vasari mit eine Anregung.

Andere Kapitel, wie „Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“, „Von zwey wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvollen Kraft“ sind neben jenen Partien, die Tieck angehören, Fantasien in freier Gedankenfolge; die „Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben“, wo wieder Geschichtliches zutage tritt, folgt einer anderen Quelle, der Dürerbiographie von Joachim Sandrard. Aber auch in den erstgenannten Aufsätzen lassen sich hin und wieder Einzelheiten nicht aus Vasari belegen.

Die Berglinger-Aufsätze gehören zum größten Teil den „Fantasien“ an; nur die Figur und die Lebensschicksale des frommen Schwärmers werden schon in den „Herzensergießungen“ eingeführt.

Außer jener flüchtigen Bemerkung im „Ehrengedächtnis" nennt uns Wackenroder selbst Vasari noch viermal als Quelle, und zwar zu Francesco Francia, zu Piero di Cosimo, zu Michelangelo Buonarotti, endlich als Hauptquelle für die „Mahlerchronik". (Die entsprechenden Stellen a. a. O. S. 27, 95, 104, 116.) Ebenso verweisen auch literar-historische Darstellungen auf Vasaris Werk als maßgebendste Quelle (Haym, Romantische Schule S. 122, 130. Minor, D. N. L. CXLV, S. V der Einleitung).

Wann Wackenroders Beschäftigung mit Vasari begann, können wir vorderhand nicht ermitteln, soviel scheinen aber die Briefe, die Wackenroder, damals noch auf der Schulbank, an den fernen Jugendfreund richtete, merken zu lassen, daß Wackenroder für Musik und Poesie früher Interesse faßte, als für bildende Kunst. Wir danken den Briefen (Holtei, Briefe an Tieck, Bd. IV) eine Reihe anziehender Bemerkungen über neue Literaturerscheinungen, oder (S. 173) sehr bedeutsame Aufschlüsse über Wackenroders musikalische Empfindungsweise. Aber gerade jener Kunst, für die der Autor der „Herzensergießungen" so tiefes Verständnis zeigen sollte, ist hier noch recht selten gedacht. Daß ihm freilich der Sinn für Malerei und Plastik schon damals keineswegs mangelte, zeigen auch jene wenigen Bemerkungen. Einmal verletzte z. B. ein Statue ohne Kopf, die er im Parke gesehen hatte, sein künstlerisches Feingefühl (a. a. O. S. 183), und für seine geistige Entwicklungsgeschichte ist es nicht unwesentlich, daß er damals noch einer ziemlich einseitigen Vorliebe für die Antike huldigte. Dem Architekten Golly wird (a. a. O. S. 259) sein verzehrender Entusiasmus für griechische Simplizität nachgerühmt, und derselbe Mann, der später an verschiedenen Kunstrichtungen gerade die Verschiedenheit lobenswert fand, fürchtet durch die Betrachtung der Götter Skandinaviens den Sinn für ein sanftes griechisches Profil zu verlieren (S. 176). Er scheint damals noch wenig mit Werken der bildenden Kunst in Berührung gekommen zu sein. Die Dresdner Galerie sah er allerdings schon 1792 auf einer Durchreise, während Tieck (a. a. O. IX, S. IX) erst von dem zweiten Dresdner Besuche 1796 spricht. Wahrscheinlich dürfte erst Fiorillo, Professor an der Universität in Göttingen, der nach Tiecks Mitteilungen (a. a. O. S. IX) dem wißbegierigen jungen Studenten sehr freundlich entgegenkam, hier entscheidend gewirkt haben.

Wackenroder befestigte sein durch den Besuch Nürnbergs und

der Pommersfeldischen Galerie im Bambergischen gewecktes Kunstinteresse in Vorlesungen über Kunstgeschichte, die er bei Fiorillo hörte (vgl. dessen Geschichte der zeichnenden Künste IV, 83), und exzerpierte fleißig aus Büchern der Privatbibliothek seines Mentors. Zudem hegte Fiorillo für Vasari eine nicht unbedeutende Teilnahme; er war bemüht, den Chronisten von dem Vorwurfe historischer Ungenauigkeit zu reinigen. In einem Aufsatze seiner „Schriften artistischen Inhalts" erhebt er für Vasaris Verläßlichkeit seine Stimme (S. 83 ff.); in einem anderen (S. 99 ff.) führte er eine literarisch-kritische Untersuchung über die verschiedenen Ausgaben des Vasari.

Versuchen wir nun annähernd festzustellen, welche von diesen Ausgaben Wackenroder benützt haben konnte.

Eine sichere Entscheidung zu treffen ist leider unmöglich. Zwei Hauptgruppen sind hier zu unterscheiden. Die erste ist bloß durch die einzige Urausgabe (Florenz 1550) vertreten, die andere durch eine zweite, wesentlich verbesserte Ausgabe von 1568 (ebenfalls in Florenz erschienen) mit mehreren Nachdrucken; der Bologneser Ausgabe von 1647, der römischen Ausgabe (ed. Bottari) von 1759, der neuen florentinischen Ausgabe von 1767 – 72, endlich der Ausgabe von Siena 1797. Diese Ausgaben sind, wie Schorn (Übersetzung des Vasari I, S. IX der Einleitung) bestätigt, im Text von der Edition von 1568 nicht verschieden, sie sind nur von der römischen Ausgabe 1759 an durch historische Zusätze und Berichtigungen vermehrt. Die erste Ausgabe 1550 bezeichnet Fiorillo als eine große Seltenheit an italienischen Bibliotheken, aber doch kommt sie sogar in Deutschland vor. Die Göttinger Universitätsbibliothek, die allenfalls für Wackenroder in Betracht kommt, besitzt ein solches Exemplar, das ich selbst für diese Untersuchung benützen durfte. So hätte Wackenroder trotz Fiorillos Bemerkung die Ausgabe von 1550 seinen Aufsätzen zugrunde legen können. Eine Tatsache spricht allerdings für die Benutzung der zweiten Ausgabe. Von dem von Piero di Cosimo angeordneten und für seine Eigenart so bezeichnenden Festzug, der bei Wackenroder, wie es sich von selbst versteht, keineswegs ignoriert wurde, ist in der ersten Ausgabe noch keine Rede, während er in der zweiten bereits eine recht eingehende Schilderung erhält. Ein unmittelbarer Grund dafür, daß trotz dieser Tatsache die erste Ausgabe benützt wurde, bietet sich nicht dar, denn für den größten Teil des Materials, das Wackenroder dem Vasari ent-

lehnte, ist eine Entscheidung unmöglich, da die Angaben beider Editionen genau übereinstimmen.

Schlechter sind wir daran, wenn wir nun aus der Reihe der Drucke, die von der zweiten Ausgabe veranstaltet wurden, einen für Wackenroder als Grundlage bezeichnen wollen. Ein Kriterium können, da nun der Text unverändert bleibt, nur die Anmerkungen liefern, die von der römischen Ausgabe an das Werk begleiten. Fiorillo, an dessen Ratschläge wir doch immer denken müssen, zog die Ausgabe Bottaris der florentinischen von 1767 – 72 vor; er nennt (Schriften artistischen Inhalts S. 128) die Zusätze „sparsam und höchst unbedeutend“ und lobt endlich die römische wegen des guten Registers und des vortrefflichen Druckes. Auch der Katalog von Tiecks Privatbibliothek verzeichnet (S. 299) nebst einer weit späteren Ausgabe (Mailand 1807 – 11) diese Edition. Dennoch halte ich die Benützung dieser Ausgabe für sehr unwahrscheinlich, glaube vielmehr, daß Wackenroder die florentinische oder, was noch möglicher ist, die Ausgabe von 1797, über deren Güte sich Fiorillo nicht eigentlich äußerte, vorlag.

Im Leben des Spinello (a. a. O. I, 342) erwähnt er, daß das letzte Werk des Meisters noch an der ursprünglichen Stelle zu finden sei, verwertet also eine Bemerkung, die vor der florentinischen Ausgabe nirgends, dort aber (S. 497) mit dem Beisatz „Nota della presente edizione“ zu lesen ist. Ein anderer Anhaltspunkt ist leider nicht zu gewinnen.

Wer nun mit Wackenroders „Herzensergießungen“ die Lebensbeschreibungen Vasaris vergleicht, darf niemals vergessen, daß beide Verfasser grundverschiedene Wege wandeln. Vasaris umfangreiches Werk schildert eingehend Punkt für Punkt Leben und Schaffen eines Künstlers nach chronologischer Reihenfolge. Wackenroder sucht sich einen oder den anderen aus der Menge heraus, der seine Teilnahme besonders weckte, um ihn entweder als Vertreter ganz bestimmter Charaktereigenschaften hinzustellen, also etwa die harmonische Verbindung von Genie und Arbeitskraft bei Lionardo, oder die Absonderlichkeiten des Piero di Cosimo zu zeigen, oder durch wunderbare Begebenheiten aus dem Leben einzelner Künstler, die Vasari biographisch vorführte, das stete Walten der Gottheit über der Kunst und ihren Jüngern deutlich zu machen. Führte er solche Anekdoten ein, so ist er nicht wie Vasari bemüht, durch Einschränkungen wie

„man sagt" oder „man erzählt sich", Geschichtliches und Unverbürgtes zu scheiden, gleich apodiktisch lautet sein Bericht, mag es sich um die natürlichste Begebenheit oder die seltsamste Wundergeschichte handeln. Durch das Ganze zieht sich als roter Faden der stets wiederholte Gedanke, man dürfe sich nicht anmaßen, auf dem Wege begrifflicher Konstruktion in die Geheimnisse des Kunstschaffens eindringen zu wollen. Hierin berühren sich alle die Aufsätze oft recht verschiedenen Inhalts, während, wie auch Minor (a. a. O. S. V der Einleitung) hervorhebt, die „Herzensergießungen" als eigentlich theoretische Schrift nicht bezeichnet werden können. Wackenroder sieht im Gegenteil die rationalistischen Ästhetiker in schwere Widersprüche verwickelt, da sie doch selbst die künstlerische Eingebung dem Dunklen und Geheimnisvollen zuwiesen und doch glaubten, das „Wie" zu wissen: „denn es scheint, als würden sie sich schämen; wenn irgend etwas in der Seele des Menschen versteckt und verborgen liegen sollte, worüber sie wißbegierigen jungen Leuten nicht Auskunft geben könnten" (a. a. O. S. 12).

Eigentliche Biographien zu schreiben, lag Wackenroder fern, wo er dazu Ansätze macht, wie bei Francesco Francia, entlehnt er dem Vasari nur die wesentlichsten Hauptpunkte des Lebens und vermeidet es durchaus, unbedeutende oder mit dem Zweck des Kapitels außer Zusammenhang stehende Werke, die Vasari als gewissenhafter Chronist anführt und beschreibt, seiner Charakteristik einzufügen. Einzelne Kunstwerke werden bei Wackenroder überhaupt selten näher gewürdigt, bei Lionardo z. B. erwähnt er das „Heilige Abendmahl", da es das berühmteste Gemälde des Meisters sei, und bezeichnenderweise wird das Porträt der schönen Monna Lisa nur einer feinen Intelligenzprobe wegen, die Lionardo bei der Arbeit ablegte, besprochen. Auch läßt sich Wackenroder in keine breiten Detailschilderungen ein, wo nicht irgend ein individueller Zug an dem betreffenden Künstler sichtbar wird. Die Festzüge, die Piero di Cosimo zur Unterhaltung der jungen Florentiner veranstaltete, werden bei Wackenroder im Gegensatze zu Vasari ganz kurz abgetan, während er aufs eifrigste bemüht ist, von jenem Maskenzuge, der nur von einem so originellen Kopfe wie Piero di Cosimo erdacht werden konnte, ein deutliches Bild zu geben. Die Tatsachen, die Wackenroder dem Vasari abborgt, versteht er immer besser zu gliedern und einzuordnen; bei Vasari kommt es nicht selten vor,

daß eine Mitteilung, die früheren Berichten zuzuweisen war, erst später nachgetragen wird, ein Mangel an Übersicht, den Wackenroder namentlich in seiner Charakteristik Piero di Cosimos trefflich behoben hat.

Vasari verbirgt, den Pflichten des Historikers getreu, auch bei den hervorragendsten Meistern trotz aller Bewunderung für ihre Größe keineswegs gewisse Charakterschwächen. Wenn von den Eigentümlichkeiten der Lebensweise Piero di Cosimos die Rede ist, so scheut er sich nicht, das Benehmen dieses Künstlers mit dem einer „Bestie" zu vergleichen. Wackenroder, den seine freie Darstellungsform solcher Rücksicht auf ein historisch vollkommenes Gemälde überhob, ist nicht geneigt, irgendwie gegen die Künstler Antipatie zu erwecken, er läßt derlei Bemerkungen ganz weg oder vermeidet wenigstens ähnlich drastische Ausdrücke, wie sie Vasari anwendet. Aus demselben Grunde mochte er, wo ein Künstler, wie etwa Cosimo oder Lionardo im Verdachte religiösen Unglaubens stand, der Frage einfach ausgewichen sein. Wo es sich aber um Fälle handelt, die Ruhm und Bedeutung der Maler augenscheinlicher machen, ist er eher geneigt, ein wenig zu übertreiben. Am auffälligsten tritt dies in dem „merkwürdigen Tode des Francesco Francia" zutage, wo Wackenroder die Verbreitung von Francias Werken, ohne durch Angaben seiner Quelle dazu berechtigt zu sein, durch die Behauptung zu charakterisieren sucht, keine Stadt hätte es sich wollen nachsagen lassen, daß sie nicht wenigstens eine Probe seiner Arbeit besitze.

Sehr auffällig hätte sich Wackenroder von Vasari unterschieden, würde er sich dazu verstanden haben, eine größere Zahl einzelner Kunstwerke zu beschreiben. Vasari besitzt noch sehr geringe Fähigkeiten zu kunsthistorischer Charakteristik. Was Wackenroder in der Einleitung der „Zwey Gemäldeschilderungen" mit Unrecht von einer Beschreibung forderte, nur in allgemeinen Worten eine Vorstellung von der Bedeutung des Kunstwerkes zu geben, da bei tieferem Eindringen nur die bloße Einbildung maßgebend sei, tut gewöhnlich Vasari. Sehr oft hören wir ohne nähere Individualisierung, ein Gemälde sei so schön und prächtig gewesen, daß man sich nichts Höheres vergegenwärtigen könne. Das bringt zudem arge Übertreibungen, wie sie sich Wackenroder niemals erlaubte. Niemand ist über den besonderen Charakter des Malers oder des Gemäldes unterrichtet, wenn er etwa (Vasari, Teil III, 1, S. 67) liest: „In

demselben Bilde sieht man einen heiligen Hyeronimus vortrefflich gemalt, auch bewundern Künstler das Kolorit dieses Werkes als so schön, daß man fast nichts Besseres leisten könne", oder (a. a. O. S. 199) „Alle vier Bilder sind voll Sinn und lebendiger Handlung, sehr gut gezeichnet und höchst lieblich gemalt". Dafür kann auch manche vortreffliche Beschreibung wie die des Kartons der heiligen Anna von Lionardo da Vinci (a. a. O. S. 130), oder des Kartons für das Florentiner Rathaus (a. a. O. S. 34) kaum entschädigen. Gar keinen Wert aber legt Wackenroder auf die Technik, die Vasari stets wohl beachtet, manches hübsche Detail in Zeichnung und Farbengebung ließ den Maler nicht wieder los. Aber es war nicht Wackenroders Sache, den intimen Reiz im Kunstwerke aufzusuchen, ein Mangel, den schon Wölfflin (Studien zur Literaturgeschichte, M. Bernays gewidmet, S. 64) lebhaft beklagt. Jene Gabe, die wir an W. Schlegel so bewundern, war dieser mehr gefühlstiefen als urteilskräftigen Natur nicht eigen.

Bei mancher Erzählung Vasaris fühlte Wackenroder klar den dramatischen Kern heraus und zeigte sich unablässig bemüht, ihn ins rechte Licht zu setzen. Dies erreichte er entweder rein stilistisch, indem er auf die Hauptmomente geschickt vorbereitete, stets auf Lebendigkeit und Anschaulichkeit bedacht war und, wie z. B. in der Beschreibung von Piero di Cosimos unheimlichem Karnevalszug, den Ton der Erzählung ganz meisterhaft der Situation anzupassen wußte, oder gar, wie in der Erzählung vom Tode Francesco Francias, leichte Modifikationen der Tatsachen vornahm. Die Plastizität von Wackenroders Ausdrucksweise wird nicht wenig durch den häufigen Gebrauch von Bildern erhöht, zu denen sich Vasari keineswegs aufgeschwungen hat. Wir werden manchmal Gelegenheit haben, uns dieser so glücklichen Seite von Wackenroders Begabung zu erfreuen, ich erwähne hier nur, daß ihm eine unruhig-aufgeregte Künstlernatur den Vergleich mit einem Kessel siedenden Wassers nahelegt, während ihm sanfte Ruhe und Stille des Gemütes die Erinnerung an einen klaren Fluß hervorzaubert. Oder spricht er von einem Manne, der auch im Getriebe des Alltagslebens stets dem Idealen zugekehrt ist, so wird dieser von Musen und Grazien in ihrer Atmosfäre schwebend getragen. Am schönsten bewies sich diese Veranlagung Wackenroders wohl in der ganz besonderen Art, in der er den Unterschied der künstlerischen Auffassungsweise zweier

Meister bildlich zu verdeutlichen wußte. Vasari brachte es nie so weit, die Schaffensart verschiedener Künstler so scharf und genau einander entgegenzustellen. Als er (Teil III, 1, S. 240) von Raffaels großem Studieneifer berichtet, der ihn noch im Mannesalter von Lionardo und Michelangelo viel lernen hieß, weicht er doch jedwedem eigentlichen Vergleich aus und läßt nur (S. 242) durchblicken, daß Raffael von Michelangelo in der Behandlung nackter Gestalten übertroffen wurde, es focht ihn die Versuchung nicht an, diesen Abstand der Fähigkeiten aus der verschiedenen künstlerischen Individualität heraus zu begründen. Freilich lieferte auch Wackenroder niemals eine völlig durchgearbeitete exakte Parallele zweier Künstler; aber die wunderbaren Personifikationen Wackenroders, die einmal (Lionardo und Raffael) Jugend und Alter, weibliche Zartheit und männliche Kraft, das andere Mal (Michelangelo und Raffael) den Geist fremder Bekenntnisse in effigie gegenüberstellen, zählen zu dem Schönsten, das der Leser der „Herzensergießungen“ genießen darf. Hier hat dem Kunstschriftsteller der Dichter die Feder geführt.

Raffaels Erscheinung. Wackenroders regem Streben, die Herkunft des Genies aus göttlichem Geiste augenscheinlich zu machen, ist schon die seltsame Erzählung dienstbar gemacht, die an der Spitze des ganzen Werkes steht. Diese, wie später zu zeigen sein wird, historisch keineswegs verbürgte Anekdote knüpft an die Person des großen Raffael von Urbino an. Daß gerade dieser Meister den Anfang macht, wird uns nicht wundern. War doch Raffael unter den alten Malern Wackenroders Liebling, in den „Herzensergießungen“ erscheint er fast durchgehends als der „Göttliche“, sein Bild grüßt uns von dem Titelblatte der Ausgabe von 1797,[1]) in der „Mahler-

[1]) Das Original ist mir leider nicht bekannt. Der Stich stammt, wie die Unterschrift (in Spiegelschrift) zeigt, von dem Berliner Kupferstecher Friedr. W. Bollinger, über den Nagler (Künstlerlexikon, München 1835, I, 17) das Wesentlichste verzeichnet. Der Typus ähnelt am meisten Raffaels florentinischem Selbstbildnis. Darauf weise 1. die Auffassung Raffaels als Jüngling, 2. die etwas geneigte Kopfhaltung, 3. das knapp geschlossene Gewand, das sich von der Gewandbildung auf den anderen Gemälden unterscheidet. Das Fehlen der Mütze ist wohl auf eine freie Umgestaltung des Stechers zurückzuführen. – Für die freundliche Unterstützung bei meinen Nachforschungen und schätzenswerte Hinweise bin ich Herrn Dr. Weichselgärtner von der k. k. Hofbibliothek, Herrn Skriptor Jurecek von der Fideikommißbibliothek und Herrn Dr. Meder von der Albertina zu herzlichem Dank verpflichtet.

chronik" treffen wir auf einige (besser belegte) Einzelheiten aus seinem Leben, überdies aber auf ein zweites auch sehr fabelhaftes Geschichtchen, das Wackenroder zur Illustration seiner Anschauungen sehr willkommen sein mußte. Es erscheint hier wohl geboten, die vielfachen Urteile über Raffael, die das achtzehnte Jahrhundert zeitigte, im Überblick zu mustern, um Wackenroders historische Stellung genauer festzustellen. Viele begeisterte Lobpreisungen lassen sich vernehmen, war doch das Zeitalter, namentlich seit der entschiedenen Abkehr vom Barock zum antiken Geschmack in der zweiten Jahrhunderthälfte gerade für das Verständnis Raffaelscher Kunst gereift. Gleichwohl muß betont werden, daß manche kritische Tadelstimme die hohen Lobrufe durchdrang und in ihrer Strenge seltsam zu Wackenroders inniger Raffaelschwärmerei kontrastierte. Mit warmer Begeisterung verkündet Algarotti (Justi, Winckelmann[2] I, 264) in Raffael sei ein Punkt erreicht, den die Nachwelt wohl schwerlich überschreiten werde, Winckelmann weiß Dietrichs Größe als Landschaftsmaler nicht treffender zu charakterisieren, als indem er ihm auf seinem Gebiete den Platz eines Raffael zuweist,[1]) und Mengs hat nicht bloß mit Empfindlichkeit die Antwort auf Briefe verweigert, die den Vornamen Raffael nicht trugen, suchte nicht bloß in Raffaels Arbeitsgemach die Gedanken wieder durchzudenken, die den großen Urbiner bei der Arbeit erfüllten (Justi[2] II, 28, 31), konnte nicht bloß Battoni die Meinung beibringen, ein kleiner Johannes Baptista von seiner (Mengs) Hand sei ein Werk Raffaels (Justi[2] II, 313), er gab auch beredt seiner Verehrung vollen Ausdruck und setzt ihm, der mit persönlicher Schönheit, Geist und Kenntnis des Altertums begabt war, ohne weiteres die Naturschönheit entgegen, die er freilich bedeutender finden muß (Justi[2] II, 266). Und J. C. Hagedorn, der in seinen „Betrachtungen über die Mahlerei" mit Nachdruck die Vereinigung von Regelstudium und Naturgeschmack forderte (vgl. a. a. O. I, 48/49), verbietet (I, 105) jeden sklavischen Anschluß und wäre es selbst an Polyklet und Raffael! Das „größte malerische Genie" nennt ihn ganz selbstverständlich Lessings Conti, und als Herder (Suphan XV, 43) darzutun suchte, daß keine Bildung der Welt imstande sei, zu ersetzen, was Natur versagt habe, so ist es gerade Raffael, an den er anknüpft, um darzutun, wie verschieden es auch in der Kunst sei, wenn zwei dasselbe sähen und

[1]) Justi[2] a. a. O. S. 267.

alle Fülle der Eindrücke minder Begabte die Sprossen der Meisterschaft doch nicht erklimmen ließe. Schon vor der italienischen Reise verriet Goethe sein inniges Verhältnis zu Raffaels Kunst, „Dichtung und Wahrheit" (W. A. I, 27, S. 239) berichtet, wie sehr ihn in Straßburg die Teppiche nach Raffaelschen Kartonen entzückten; er erklärt sich einmal literarischen Händeln so abhold, daß ihn nicht einmal ihre Darstellung durch Raffael oder Shakespeare ergötzen könnte (W. A. IV, 7, S. 212), die sieben Köpfe nach Raffael seien vom lebendigen Geiste eingegeben (An Kestner, 25. Dezember 1772, W. A. IV, 3, S. 36). Als ihn sein Weg in der Zeit der italienischen Reise nach Bologna führte, schwelgte sein entzücktes Auge in den Schönheiten der heiligen Cäcilia, alle anderen Künstler hätten vergeblich gewünscht, den Maler dieses Bildes zu erreichen, tröstend verscheucht ihm die heilige Agatha das Mißbehagen, aus dem er sich nach Betrachtung der Guidonischen Gemälde zu retten versuchte. Während des zweiten römischen Aufenthaltes bestärkten sich die „Gleichgesinnten" in der Überzeugung: Raffael hat wie die Natur jederzeit recht und Vasari, der die Komposition schilt, wird entschieden zurückgewiesen.

Freilich sehen wir Raffael nicht immer allein auf dem Piedestal tronen, nicht selten treten ihm andere Meister, jeder im besonderen Gebiete vor allen maßgebend, durchaus ebenbürtig an die Seite. Einmal sollen sogar entusiastische Verehrer des Urbiners wie Algarotti und de Brosses Correggio an Raffaels Statt aufs Schild gehoben haben (Justi[2] I, 261), freilich nicht, ohne sich vorher demütig bei Raffael zu entschuldigen, und als Winckelmann einmal (Geschichte der Kunst, Wien 1776, S. 53, vgl. Justi[2] I, 262) bei Holbein wie Goethe später bei Dürer bedauerte, daß er nicht Gelegenheit gehabt habe, sich an den Schätzen des Altertums zu bilden, nennt er unter den Malern, die Holbein in diesem Falle erreicht hätte, neben Raffael auch Corregio und Tizian. Es sind dieselben, die sich auch bei Mengs (Anton Raphael Mengs sämtliche kunsthistorische und philosophisch-ästhetische Schriften hrsg. von Dr. G. Schilling, Bonn, H. B. König 1843, S. 224) zur Trias zusammenschließen und alle ihre eigene Domäne (Raffael vollkommener Ausdruck, Correggio Helldunkel und Harmonie, individuelle Wahrheit) zugewiesen erhalten, während freilich Raffael auch hier über die anderen hinauswächst, da ihm die tiefere Ausprägung des geistigen Gehaltes gelang. Wie Wackenroder bei aller Raffaelverehrung maßvoll aus-

glich und an den großen Kontrasterscheinungen Raffael—Lionardo, Raffael—Michelangelo seine Freude fand, so gesellte Hagedorn einmal (a. a. O. II, 641) die Tiziane im Tempel des Geschmackes zu den Raffaelen, der vollkommene Maler, dessen Bild er (a. a. O. II, 876) entwirft, soll die Zeichnung an Michelangelo, den Geschmack an Raffael bilden. Goethe standen (An Friedrich Müller, 21. Juni 1781, W. A. IV, 5, S. 137) Raffael und Dürer auf dem höchsten Kunstgipfel, die Gruppe Fantasmist (Michelangelo), Correggio (Undulist), Raffael (Charakteristiker) erfährt seine Billigung, so außerordentliche Menschen in ihrer Beschränktheit zu betrachten, darin zeige sich eine ungeheure Tiefe. Einige „Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur“ wagte Merck zu versuchen. Freilich wollte auch er in Raffaelphysiognomien einen seelenvolleren Ausdruck als in Dürerschen finden, aber gleichwohl ist es von Wichtigkeit, daß bei ihm nicht die größere Begabung, sondern die schöneren Vorbilder den Werken des Urbiners zum Siege verhelfen (Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst, hrsg. von Adolf Stahr, Oldenburg 1840, S. 295). Im Ardhingello (Schüddekopfs Ausgabe IV, 175) ließ Heinse den jungen Maler, der Raffael so schroff gegen Michelangelo ausspielte, eine Zurechtweisung erfahren, Raffael und Michelangelo werden, jeder nach seiner Art, dankbar gewürdigt, und unter den großen Meistern der neueren Zeit obenan gestellt (a. a. O. S. 222). Für Fehler Raffaels ist Heinses Auge nicht blind, er rügt die Gefälligkeit, wo sie nicht sein soll (a. a. O. S. 222), so Wackenroderisch-entusiastisch er dem „hohen göttlichen Jüngling Raffael“ seinen zärtlichen Dank abstattet (a. a. O. S. 344). Zuweilen wird aber auch in diesem so raffaelfreundlichen Säkulum mit ernster Bemängelung, wohl auch mit herbem Tadel nicht gekargt. So rügt Winckelmann einmal (Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke, 1756, S. 120) an Raffaels Kindermord die zu volle Brust der Frauen und die zu ausgemergelten Körper der Mörder. Bezeichnenderweise fügt er hinzu: „Man muß nicht alles bewundern, die Sonne selbst hat ihre Flecken.“ Sehr scharfe Pfeile schnellte Hogarth ab, der (Zergliederung der Schönheit S. V der Vorrede) den „lächerlichen Gebrauch der Schlangenlinie“, den Raffael den Alten und Michelangelo abgelernt habe, heftig brandmarkt. Hagedorn vermochte sich (Betrachtungen II, 899) ähnlicher Angriffe auf Raffael nicht zu entsinnen. Der Erzengel Michael fand Klopstocks Beifall nicht, er

wünschte dafür keinen Jüngling, sondern einen Jupiter, der eben gedonnert habe (Nordischer Aufseher III, 150, vgl. Justi² I, 393), und Heinecke nimmt endlich (Nachrichten von Künstlern II, S. XII, vgl. Justi² I, 391) keinen Anstand, das Jesuskind ein gemeines Kind zu nennen, und setzt spöttelnd hinzu, das Knäbchen verrate verdrießliche Laune.

Eine Seite der Raffaelbetrachtung, von der Wackenroder absah, ist die Würdigung des Meisters im Hinblick auf die Antike. Gar mancher namhafte Kunstschriftsteller begrüßte in Raffaels Arbeiten die echte Wiedergeburt des antiken Geistes. Wir vernahmen schon Winckelmanns Klage, daß Holbein nicht wie Raffael die Kunstschätze der Antike habe bewundern dürfen, und so betont er auch, man müsse sich Raffaels Werken mit dem wahren Geschmack des Altertums nähern, dann sei die Ruhe und Stille in seinem Attila, die vielen leblos erschiene, sehr bedeutend und erhaben (Gedanken über die Nachahmung, 1756, S. 25). Der Meister, der zuerst in neuerer Zeit und in so jungen Jahren den wahren Charakter der Alten empfunden habe, wird in warmen Worten glücklich gepriesen (a. a. O. S. 25) und im Antlitze der sixtinischen Madonna erkannte Winckelmann mit Freude die selige Götterruhe antiker Physiognomien (a. a. O. S. 26). Die Vollkommenheit der Alten bei Raffael in neuer Schönheit wiederzufinden, freute sich Hagedorn (a. a. O. I, 87), da ihm stets das Studium der Natur von höchstem Wert war, weist er überdies nachdrücklich auf die Verbindung von Natur und Antike im Studiengebiet dieses Meisters hin, während Merck (Ausgew. Schriften S. 50) noch besonders hervorhebt, wie wichtig gerade für Raffael die Natur war, die ihn umgab, wie sie sogar maßgebender gewesen sei als der Einfluß der Alten. J. H. Meyer vernahm (Ende Januar 1789, W. A. IV, 9, S. 74) Goethes Lobpreisung, wie es Raffael gelungen sei, die große Sukzession der Alten nachzuahmen, wie Goethe auch (an Herzog Karl August W. A. IX, 121) die Vorzüge der Alten und unter den Neueren besonders Raffael als rühmenswert erachtet. Herder erkannte freilich schon den ausgeprägt christlichen Geist in Raffaels Gemälden, wenn er (Suphan XVII, 389) den Urbiner als Schöpfer der christlichen Grazie bezeichnet und (a. a. O. XXII, 296) betonte, der Geist von Raffaels Gestalten zeige den Engel im Menschen, ein Ausspruch, der schon deutlicher auf Wackenroder weist, von dem Raffael der Maler des Neuen Testaments genannt wurde.

In der Begebenheit aber, die in diesem ersten Kapitel erzählt wird, glaubte die rührende, kindliche Naivität des Klosterbruders nichts mehr und nichts weniger als gar einen „einleuchtenden Beweis“ für die Wunder des Himmels erblicken zu dürfen und sein frommes Gemüt frohlockt in dem Bewußtsein, daß durch die Erzählung „ein neuer Altar zur Ehre Gottes aufgebaut würde“.

Der Zufall verhalf dem Klosterbruder zu seinem Schatze. Eifrig mit der Durchforschung alter Klosterhandschriften beschäftigt, fand er einige Blätter von der Hand des Bramante, an denen sein Blick sofort mit Teilnahme haften blieb. Bramante, Raffaels vertrauter Freund, gewahrte mit Entzücken die herrliche Anmut in den Madonnengesichtern des Urbiners und fragte den Künstler staunend, wie ihm dieser himmlische Ausdruck gelungen sei. Da schwieg der Meister lange, die jünglinghafte Schamhaftigkeit und Verschlossenheit, die ihm eigen war, ließ ihn nicht recht zum Geständnis kommen, endlich aber umarmte er den Freund in tiefer Rührung und entdeckte ihm sein Geheimnis. Von Kindheit an hatte das Bild der heiligen Jungfrau, aber nie in völliger Klarheit, in seinem Gemüte gelebt, und wenn er ihre Züge auf die Leinwand bannen wollte, konnte er sich die ganze Vollkommenheit ihrer Mienen niemals vergegenwärtigen. Aber einmal weckte ihn ein wunderbarer Glanz, den das Marienbild an der gegenüberliegenden Wand ausstrahlte, nachts aus dem Schlafe, und als er hinblickte, sah er das Angesicht der Mutter Gottes in der ganzen Zauberpracht, die sich ihm sonst nur in ganz flüchtigen Augenblicken geoffenbart hatte. Von nun an verließ ihn die herrliche Erscheinung nicht wieder und wenn er malte, traf er den wahren Ausdruck ohne weitere Bemühung. Ein stärkeres Beispiel, wie sehr überirdische Inspiration beim Kunstschaffen mitwirke, läßt sich kaum beibringen und es ist hart, doch unvermeidlich, durch die unerbittliche Strenge der Geschichte den rührend-schönen Eindruck dieser Anekdote zerstören zu müssen. Ziehen wir Vasari zu Rate, so finden wir über die von Wackenroder geschilderte Vision nicht die leiseste Andeutung. Nicht einmal von einer ganz allgemeinen Neigung Raffaels zu fantastischer Schwärmerei ist aus seinem Werke etwas zu entnehmen. Mehr Licht verbreiten schon die Mitteilungen des Abbés Girolamo Cancellieri, der in einer Handschrift in des Kardinals Antonelli Bibliothek von Raffaels überaus zarter Körperbeschaffenheit las und ihn als „ganz Geist“ bezeichnet

fand („tout esprit" nach Passavant, Raffael Urbino I, 530). Hiermit ließe sich eine schwärmerische, empfindsame Gemütsanlage wohl vereint denken, aber noch läßt sich daraus für unsere Geschichte kein historischer Kern entdecken. Gleichwohl besteht ein solcher, der sich freilich weit nüchterner erweist als Wackenroders fantastische Erzählung. Die ganze Szene zwischen den Freunden, die der Klosterbruder aus einem Berichte Bramantes erfahren haben wollte, sollte zur Bestätigung eines Briefes dienen, in dem sich Raffael dem Grafen Castiglione gegenüber über die Art seines Schaffens äußert (Passavant I, 193ff.). 1514 schmückte Raffael mit erstaunlichem Erfolge eine Loge des Palastes Chigi mit einem Bild der Galatea aus. In ihrem Muschelwagen, gezogen von Delphinen, gewahrte man die Göttin die schäumende Flut durchqueren. Ein solches Werk müßte, wie Raffael meinte, nach einem schönen Vorbilde geschaffen werden, er aber sei, da er schöne Frauen nur in sehr geringer Anzahl zu Gesicht bekäme, genötigt, einer „gewissen Idee" zu folgen, die ihm in die Seele käme. Der Hinweis auf die Galatea kann vor den üblichen Ausführungen in Raffaelmonographien nicht Wackenroder, aber schon A. W. Schlegel verdankt werden, der in seiner Rezension der „Herzensergießungen" in der Jenaer Literaturzeitung 1797 der Wackenroderschen Historie ihren tatsächlichen Hintergrund gab. Vasari anderseits erwähnt, ohne viel Aufhebens zu machen, der Galatea, wo es die chronologische Folge erheischt (a. a. O. S. 205), über den Inhalt des Briefes aber kann niemand etwas von ihm erfahren. Das ganze Zitat steht bei Wackenroder sehr am rechten Orte, denn durch Raffaels eigenes Bekenntnis in Stimmung versetzt, sind wir leicht geneigt, dem zweiten seltsameren Berichte geringere Skepsis entgegenzubringen.

Die Anekdote zeigt jedem genaueren Betrachter ganz und gar Wackenroderschen Geist, der bald Eigentum der ganzen Romantik werden sollte. An Stelle der antiken Göttin tritt, dem innigen Marienkult jener Generation gemäß, die heilige Jungfrau. Statt daß am hellen Tage mitten in rüstiger Arbeit das Vorbild vor der Seele des Künstlers erscheint, erfolgt die Inspiration im geheimnisvollen Dunkel der Geisterstunde, nachdem die herrliche Erscheinung sich früher von Zeit zu Zeit in unklaren, rasch wieder ganz zerfließenden Umrissen geoffenbart hatte. Die Vision näher zu beschreiben, versagt sich Wackenroders Raffael ebenso wie der historische in

seiner ganz allgemein gehaltenen Angabe. So läßt uns ja auch Novalis in jenem berühmten geistlichen Liede (Ausg. 1802, Nr. XV) in den letzten vier Versen seinen Eindruck nur unbestimmt ahnen:

„Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.“

Und gleichfalls im Zweifel über die eigentliche Beschaffenheit seiner Vorstellung läßt uns Tieck, der in der Vorrede zum Sternbald (D. N. L. Bd. CXLV) bekennt: „Meine Schwächen empfinde ich selber und wie ich das Ideal nicht erreichen kann, das in meinem Innern steht“, und sich auf ein ähnliches Geständnis Goethes in „Künstlers Apotheose“ beruft:

„Ich zittre nur, ich stottre nur,
Und kann es doch nicht lassen,
Ich fühls, ich kenne dich, Natur,
Und so muß ich dich fassen. –“

Kann für den Inhalt der Anekdote einigermaßen ein historischer Stützpunkt ausfindig gemacht werden, so bleibt die Verflechtung mit Bramante völlig unerweisbar. Zwar hören wir (Vasari a. a. O. S. 102) von einem Palast, den der berühmte Baumeister für Raffael aufführte, auch die persönliche Freundschaft beider ist (S. 105) bezeugt, und für Bramantes liebenswürdige und dienstbereite Natur wird geltend gemacht, daß Raffael auf seine Veranlassung nach Rom gezogen wurde. Auch Passavant, der jener Verbindung der beiden Meister an manchen Orten gedenkt, führt uns nicht über Vasaris Nachrichten hinaus, und so müssen wir folgern, daß Wackenroder hier mehr historischer Wahrscheinlichkeit als den Tatsachen folgend, gerade in Bramante am ehesten den Vertrauten eines solchen Geheimnisses vermutete.

Recht knapp ist die Charakteristik Raffaels bei Wackenroder gehalten. Mehr davon liefert später noch die „Mahlerchronik“. Seine Anordnung ist gerade die umgekehrte wie die Vasaris, bei ihm tritt der Künstler gleich eingangs hervor, bei Vasari werden, soweit er ganz allgemein charakterisiert, menschliche Tugenden schon in der Einleitung berücksichtigt, das Lob des Künstlers hingegen dem Schlusse vorbehalten, eine Einteilung, die bei Vasaris Darstellungsart ganz angebracht ist. Die Schlußbemerkungen sind gleichsam die

Zusammenfassung der Einzelbeschreibungen der Werke. Wackenroder nennt Raffael gleich eingangs die „leuchtende Sonne unter den Malern“, bei Vasari lesen wir: „Er war es, der Ausführung, Farben und Erfindung zu einem Grad der Vollkommenheit brachte, welche man kaum erreicht zu sehen hoffen durfte, und kein Geist achte für möglich, daß er ihn je übertreffen könne“ (Vasari, a. a. O. S. 249). Aber Wackenroder denkt natürlich nicht daran, technisches Detail zu häufen und sich wie Vasari (a. a. O. S. 240ff.) in ausführlichen Betrachtungen über die mannigfachen Wandlungen von Raffaels Methode zu ergehen, die erst bei Pietro Perugino, später in Michelangelo ihre Lehrmeister fand, und zuletzt, soweit Vasari hier recht hat, aus vielen Manieren eine einzige bildete. Wenn Wackenroder an Raffael jünglinghafte Schüchternheit und Verschämtheit hervorhebt, so bemüht sich Vasari, Raffael frei von der unter den zeitgenössischen Künstlern eingerissenen Verrohung erscheinen zu lassen, und einen großen Teil seiner hervorragenden Bedeutung erblickt er in seiner ganz ungewöhnlichen sittlichen Höhe: „Die Natur war durch die Hand Michelangelos von der Kunst besiegt und schenkte Raffael der Welt, um nicht nur von ihr, sondern auch durch die Sitte übertroffen zu werden“ (Vasari, a. a. O. S. 180). Ja, Raffael erscheint ihm, der dem hohen Flug dieses Genius voller Begeisterung nachblickt, über die Grenzen der Sterblichen hinauszuwachsen, nicht ein Mensch sei er mehr, sondern, sofern der Ausdruck verstattet wäre, so gar ein „sterblicher Gott“ zu nennen. Zu solcher Überschwänglichkeit gelangte Wackenroders Raffaelkultus nicht, so andächtig er auch ist. Dem Jüngling in den „Bildnissen der Mahler“, an denen freilich auch Tiecks Hand vielfach mitgearbeitet haben mochte, erscheint sogar, da ihn die Muse einmal über das jugendliche Alter und das sanfte Aussehen Raffaels belehrt hat, niemand vertrauter und menschlicher als dieser Meister. Er ist der einzige, dem sich sein übervolles Herz ganz ergießen möchte, während die anderen durch den strengen Greisesstolz in ihren Zügen den mächtigen Strom der Empfindung zurückdämmen.

II.

Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weltberühmten alten Malers Francesco Francia, des Ersten aus der lombardischen Schule. Haben wir uns in der Erzählung

von „Raffaels Erscheinung“ mitten im Gebiete des Übernatürlichen befunden, so führt uns die Geschichte vom Tode des Francesco Francia noch tiefer hinein. Wackenroder beleuchtet hier seine Behauptung von der göttlichen Herkunft des Genies von einer neuen Seite. Sollte früher augenscheinlich gemacht werden, wie der himmlische Funke urplötzlich in der Künstlerseele zündet und so ein Werk entstehen läßt, an dem sich früher alle menschlichen Kräfte vergebens bemüht haben, so zeigt Wackenroder hier die elementaren Wirkungen, die ein Sterblicher erfahren kann, wenn er unversehens die Macht der künstlerischen Begabung in ihrer ganzen Fülle gewahr wird. Ein solches Beispiel ist natürlich nicht minder geeignet, den Anteil der Gottheit an Kunstdingen erkennen zu lassen. Er sagt in anderer, vielleicht noch eindringlicherer Weise dasselbe wie das vorhergehende.

Die merkwürdige Erzählung vom Tode Francesco Francias hat Vasari in der Form, wie sie allgemein verbreitet war, nach seiner Gewohnheit, Anekdoten reichlichen Spielraum zu gewähren, dem Werke eingefügt (T. II, 2, S. 352). Danach wurde der lombardische Maler, der schon seit geraumer Zeit mit Raffael in brieflichem Verkehr stand (so Vasari a. a. O. S. 349, nach Anmerkung 59 des Herausgebers ist auch persönliche Bekanntschaft anzunehmen), von dem jüngeren Kunstgenossen mit echt Raffaelscher Demut ersucht, das jüngste seiner Werke, die „heilige Cäcilie“ zu begutachten. Francesco willfahrte bereitwillig diesem Begehren und Raffael übersandte ihm das Gemälde. Als aber jener das Bild sah, empfing er einen ungeheuren, ganz unerwarteten Eindruck davon, er war vollends niedergeschmettert und starb wenige Tage später. Ein einziger Blick auf das Werk hatte ihn gelehrt, wie nichtig all sein Können gegen die beispiellose Größe von Raffaels Meisterschaft sei, und er vermochte diese Empfindung nicht zu betäuben. „Ihm schien, als sei er im Vergleich mit dem, was er sonst gedacht und wofür er gegolten hatte, zu einem Nichts in der Kunst herabgesunken, und er starb, wie einige glauben, aus Gram und Betrübnis.“

So endet Vasari (a. a. O. S. 352) diesen Bericht, dessen geschichtliche Glaubwürdigkeit von jeher auf starke Zweifel stieß. Schon unter den Zeitgenossen fand sich gar mancher, der viel natürlichere Todesursachen wie Gift oder Schlagfluß anzuführen wußte, und mit dem Rüstzeuge historischer Kritik versuchten Malvasia

und Lanzi, der freilich wieder in Calvi einen beachtenswerten Gegner fand, dem auffallenden Geschichtchen jedes wissenschaftliche Bürgerrecht abzusprechen (Vasari, a. a. O. S. 353, Anm. 41). Aber die spätere Forschung war minder streng. Schon Quatremère, aus dessen Feder eine Raffaelbiographie stammt, findet einen Tod aus Ärger oder Unmut über eines Jüngeren Überlegenheit mit Francias reizbarer Gemütsart sehr wohl vereinbar, und die inzwischen neuerdings bestätigte Ankunft der heiligen Cäcilia in Bologna im Todesjahre Francias ist seiner Anschauungsweise günstig. Endlich mißt Passavant (Raffael et son père Giovanni I, 257) unserer Anekdote weit mehr Glaubwürdigkeit zu, als etwa dem berühmten „Anche io sono pittore!“, das Correggio vor der „Sixtinischen Madonna“ ausgerufen haben soll. Dies ist immerhin nicht bedeutungslos, denn Passavant ist in bezug auf Vasaris Verläßlichkeit sonst ziemlich skeptisch.

Wie schon bei Raffael, nimmt sich auch hier Wackenroders Darstellung, die hauptsächlich die merkwürdigen Umstände, unter denen Francias Tod vor sich ging, hervortreten läßt, ziemlich knapp gegen Vasaris detailliertere Lebensbeschreibung aus, doch gönnt er dem eigentlich Biographischen keinen geringen Platz. Dadurch verstärkt er mit Geschick die Wirkung des Schlusses. Denn wird uns das stete Streben Francias, in der Kunst stets höhere Stufen zu erklimmen, gezeigt, wird er endlich beglückt und geehrt durch die hohe Achtung seiner Zeitgenossen vorgeführt, so macht die Verzweiflung an seinen Fähigkeiten, die ihn so jäh heimsuchte, einen um so tragischeren Eindruck. So lernen wir denn wie bei Vasari (a. a. O. S. 335) Francescos Eltern als geringe Handwerksleute kennen, es verschlägt wenig, daß ihnen Wackenroder den Zusatz Vasaris „wohlgesittet und rechtlich“ vorenthält, oder Francias vielfacher Berufsstationen, der sich auch als Gold- und Silberarbeiter, geschickter Zeichner, endlich vorzüglicher Präger von Münzstempeln einen geachteten Namen erwarb, zu seinem gegenwärtigen Zwecke nur mit wenigen Worten gedenkt. Von Vasari (a. a. O. S. 37/38) entlehnt er genau die Mitteilung, daß Francia für in- und ausländische Fürsten Münzstempeln verfertigte, aber er vermeidet doch die Übertreibung Vasaris: er hätte sich auf alles verstanden, was in der Kunst Schönes gearbeitet wird und es besser gemacht als irgend ein anderer. Francesco Francia war vierzig Jahre alt, als er nach vielfachen Beschäftigungen mit den verschiedensten Kunstfertigkeiten

das erstemal in den Malerkittel schlüpfte. Über diese Wendung seiner Tätigkeit berichtet uns Vasari (a. a. O. S. 339) und auch Wackenroder unterläßt nicht, nachdrücklich darauf aufmerksam zu machen. Doch erscheint der Übergang Francias zur Malerei in beiden Darstellungen recht verschieden motiviert. Hören wir Vasari, so war der Ehrgeiz für Francias Entschließung die eigentliche Ursache. Ihn lockte der Ruhm des Malers, der ihm weit höher schien, als alle die Ehrungen, deren er sich bis zu diesem Zeitpunkte zu erfreuen gehabt hatte, auf ein neues Feld der Tätigkeit. Dazu half noch das Vorbild bedeutender Maler, deren er einige, wie z. B. Andrea Mantegna persönlich kennen lernte, seinen Entschluß befestigen. War Francia aber einmal mitten in der Arbeit, so brachte ihm sein „richtiger Verstand" bald die richtige Übung, und zu seiner schon früher erworbenen Fertigkeit im Zeichnen gesellte sich bald auch die Meisterschaft in der Handhabung des Kolorits. Wackenroder fühlte aber, daß ein solcher Entschluß, wie ihn Francia gefaßt hatte, einen weit über das Gewöhnliche hinausragenden Ehrgeiz voraussetze, und nicht bloß „Verlangen nach größerem Ruhm", wie Vasari in trockener Weise sagt, erfüllt bei ihm den Künstler, es ist sein Feuergeist, der ungestüm neue Betätigung ersehnt.

Kleinliche Rücksichten, wie die Vergrößerung des Erwerbs, die Vasari nicht verschweigen konnte, werden bei Wackenroder nicht weiter in Betracht gezogen; um aber die Wirkung auf den Leser zu verstärken, hebt Wackenroder seinerseits ganz ausdrücklich hervor, daß Francia zu jener Zeit bereits in den Jahren der Reife stand. Vasaris Mitteilung über Francias koloristische Studien verwertend, spricht Wackenroder endlich von des angehenden Malers Studienfleiß in der Komposition und dem Effekte der Farben. Eine kleine Übertreibung läuft unter, wenn Wackenroder im Eifer Francias Gemälde ganz Bologna in Verwunderung setzen läßt, wo doch Vasari nur mitzuteilen weiß, daß sie ausnehmend wohl gefielen (a. a. O. S. 340) und später (a. a. O. S. 343), daß ihrem Schöpfer viel Liebe und Freundlichkeit von der Bevölkerung erwiesen wurde. Nennt doch auch Goethe (Schriften der Goethe-Gesellschaft II, 187) Francia nur einen respektablen Künstler, während Wackenroder seine Werke zu den vornehmsten rechnet und wieder dem so oft ausgesprochenen Gedanken Ausdruck gibt, die Schönheit der Kunst sei bei weitem reicher, als daß Einer sie erschöpfen könnte. Mit wunderbarer

Bildkraft, an den schwungvollen Beginn von Schleiermachers „Monologen“ erinnernd, charakterisiert er ihre Macht: „Ihr Preis ist kein Los, das nur allein auf Einen Auserwählten fällt, ihr Licht zerspaltet sich vielmehr in tausend Strahlen, deren Wiederschein auf mannigfache Weise von den großen Künstlern, die der Himmel auf die Welt gesetzt hat, in unser entzücktes Auge zurückgeworfen wird.“

Wackenroder versagt es sich, Francia nach Art des Biographen Schritt für Schritt durch alle Stadien seiner Entwicklung als Maler zu begleiten. Wir hören nichts von den Gegenständen, nicht einmal den Namen der Gemälde, die sich bald zu einer langen Reihe schlossen. Vasari, der viel ausführlicher und genauer vorgeht und auch dieser Biographie eine Menge von Bilderbeschreibungen einfügt, erklärt (a. a. O. S. 343) selbst, für den Kunstliebhaber nur einige der bedeutendsten namhaft zu machen.

Wackenroder genügt der Hinweis auf eine „unzählbare Menge von herrlichen Gemälden“, die den Namen des Malers weit über die Grenzen seiner engeren Heimat trugen. Die große Verbreitung von Francias Werken in der Lombardei erwies Vasari (a. a. O. S. 344); er läßt die Städte um den Besitz von solchen Bildern wetteifern, wie Wackenroder später die italienischen Fürsten und Herzöge aller Gebiete. Aber es ist zu grell, obgleich anschaulicher gemalt, wenn er Vasaris Angabe dahin verändert, daß es keine Stadt von sich sagen lassen wollte, sie besäße nicht wenigstens eine Probe seiner Arbeit. Für die Verbreitung der Werke Francias in weitere Gebiete war wiederum Vasari Gewährsmann (a. a. O. S. 345), er verzeichnet die Entsendung eines Gemäldes ins Toskanagebiet, doch ist die Zahl der in Bologna gebliebenen überwiegend. Daß Francia gerade der Stifter einer neuen glänzenden Epoche in der lombardischen Kunst gewesen sei, hat Vasari niemals ausgesprochen, doch läßt er ihn einmal, ganz im Gegensatz zu seiner sonst weit mäßigeren Ausdrucksweise, eine fast abgöttische Verehrung genießen (S. 347). Eine Seite später steht er jedoch bloß in „hohen Ehren“.

Nur sehr wenig kann man aus den Nachrichten des Chronisten von Francias Charakter erfahren. Er preist an dem Künstler (a. a. O. S. 336) bloß eine gesellige Tugend, eine ganz außerordentliche Liebenswürdigkeit und Sanftmut des Gemütes, die es fertig brachte, in kürzester Zeit die düsteren Wolken von der Stirne eines bekümmerten Mitmenschen zu scheuchen. Gerade hiervon läßt Wacken-

roder nichts merken, aber mit sicherer Taktik die Katastrophe vorbereitend, erzählt er uns von Francias edlem Künstlerstolze, den er gleichwohl mit der Eitelkeit späterer Maler in entschiedenen Gegensatz bringt. Vasari bot allerdings dafür keinerlei Anhaltspunkte, er weiß auch nichts von Wackenroders Angabe, daß Francia Raffael für den einzigen berechtigten Nebenbuhler seines Namens gelten ließ. Dies erweist sich auch nach dem Sonette, mit dem Francia einmal den genialen Kunstgenossen begrüßte (Vasari a. a. O. S. 350, Anm. 59), als durchaus unhaltbar. Anderseits erfahren wir aber aus Wackenroders Mitteilungen, daß ein Vergleich Francias mit Raffael bei den Zeitgenossen nicht durchwegs für absurd galt. Cavazzone verstieg sich sogar zu der Behauptung: wenn Raffael sich der Trockenheit der Schule von Perugia entwunden habe, so sei das nur auf den Einfluß von Francesco Francia zurückzuführen, eine Annahme, die Wackenroders schwärmerische Raffaelbegeisterung begreiflicherweise nicht gelten ließ. Ein Verkehr der beiden Meister erfolgte auch nach Wackenroder nur auf schriftlichem Wege.

Vasari schildert (a. a. O. S. 350) Francias Verlangen, einmal selbst ein Gemälde von Raffael zu sehen, er kannte die Werke des Urbiners nach dem Berichte unseres Chronisten nur nach Beschreibungen, da er in seinem Leben nur wenig vor die Tore Bolognas kam. Bei Wackenroder folgen an dieser Stelle kleine Ausschmückungen, die wiederum erweisen sollen, daß Francesco den übermächtigen Eindruck eines Raffaelschen Gemäldes nicht entfernt ahnte. Nach Wackenroder hat sich der Künstler von der Schaffensart seines jüngeren Genossen nach den Beschreibungen ein festes Bild gemacht und ist überdies von der Überzeugung durchdrungen, ihm in vieler Hinsicht gleich, in mancher sogar überlegen zu sein, gerade wie es früher (S. 23) hieß: nur Raffael erachte er allenfalls als würdigen Nachfolger.

Die Erzählung von Francescos Lebensausgang gewinnt unter Wackenroders Händen erheblich an Anschaulichkeit und frischer Lebendigkeit. Mit seiner öfters wahrnehmbaren Gewohnheit, das Vorgefundene ein wenig zu verstärken, stimmt es, daß er Francesco bei Empfang des Briefes gleich außer sich vor Freude geraten läßt, während er bei Vasari (a. a. O. S. 351) nur ein großes Vergnügen dabei empfindet. Ein Raffael habe ihm den Pinsel in die Hand gegeben, jubelt Francia bei Wackenroder. Da fühlen wir nun freilich in der Darstellung einen Mangel an Folgerichtigkeit, denn wie paßt diese Demut, die Francia bei

Wackenroder an den Tag legt, zu seinem sonstigen Selbstbewußtsein? Immerhin ist es aber von der vorzüglichsten Wirkung, den Mann mitten im Freudenrausch zu zeigen, der kurz nachher in die tiefste Niedergeschlagenheit fallen sollte. Geschickt weiß Wackenroder schließlich noch die Spannung des Lesers durch ein eingeschobenes Sätzchen: „Er wußte nicht, was ihm bevorstand!“ zu vergrößern, bevor er nun zur Hauptsache übergeht. Da ist nun Wackenroders Kunst, sich in die Begebenheiten einzufühlen, aufs glänzendste bewiesen. Schon A. Wilhelm Schlegel wußte das zu würdigen, wenn er die Erzählung vom Tode Francias zu den Musterbeispielen des ganzen Buches rechnet. Um zu erkennen, wie sehr Wackenroder hier über Vasari hinauswuchs, muß kleiner glücklicher Änderungen von Einzelheiten gedacht werden, die der Chronist überlieferte; die Geschichte schlägt freilich kein Kapital daraus. Zwischen der Ankunft des Briefes und der des Bildes, die bei Vasari gleichzeitig eintreffen, verstreicht bei Wackenroder einige Zeit, während der Francesco voll Spannung das Gemälde erwartet. Ganz verschieden ist auch Francias Verhalten, nachdem er das Bild empfangen hat, in unseren Darstellungen. Bei Vasari beherrscht ihn keineswegs brennende Ungeduld. Er nimmt ruhig bei „guter Beleuchtung“ das Bild aus dem Kasten, und nun geht seine Stimmung von völliger Ruhe zu heftiger Bewegung über; bei Wackenroder befindet sich Francia von vornherein in erregter Seelenstimmung, die Mitteilung der Schüler, die Wackenroder mit einbezieht, ruft den mächtigsten Eindruck hervor, Francia stürzt in sein Arbeitszimmer und gerät, als er das Bild gesehen, nun in einen ekstatischen Zustand, in dem sich höchstes Entzücken und bitterer Schmerz in seltsamer Weise vermischen. Sinn und Verständnis für dramatische Wirkung zeigt es, daß Wackenroder uns das grenzenlose Erstaunen der Schüler deutlich zu machen sucht, die ihren Meister voll Freude erfüllt zu sehen gehofft hatten und ihn nunmehr in dieser schrecklichen Verfassung erblicken mußten. Und es ist bewunderungswürdig, wie es Wackenroder verstand, die Empfindungen, die nun Francias Brust durchtobten, im einzelnen zu schildern. Wie weit entfernt er sich von der trockenen Angabe Vasaris, der sich einfach mit der „tiefen Bekümmernis“ hilft, die Francesco Francia erfaßt und ihn bald dem Tode entgegengeführt habe! Erst verrät sich unter der Übergewalt des Eindruckes kein äußeres Zeichen der Gemütsbewegung; nach Wackenroders schönen Worten wirkt die Wunderherrlichkeit des

Bildes auf den Künstler wie auf einen Mann, der einen seit den Tagen der Kindheit schmerzlich vermißten Bruder wiederzusehen gehofft, die strahlende Lichtgestalt eines Engels an seiner Statt. Dann löst sich allmählich der Bann der ersten Augenblicke und heftiger Unmut und bittere Reue über sein bisheriges verfehltes Leben läßt in Francias Brust einen mächtigen Sturm der Leidenschaft mit aller Gewalt sich austoben, bis mit der Erschöpfung allmählich weichere Stimmung wirksam wird und wütende Selbstanklagen durch demütige Zerknirschung abgelöst werden. Dieser mächtige Eindruck kann auch unter Berücksichtigung historischer Begleitumstände begriffen werden. Denn wenn auch Francia, wie ein späterer Kunstchroniker, Malvasia (s. Vasari, a. a. O. S. 353, Anm. 41), nachgewiesen hat, schon früher manches Werk Raffaels gesehen hatte, so ist doch eine weit bedeutendere Wirkung gerade dieses Bildes, das man nach Vasaris Worten (a. a. O. S. 352) unter Raffaels schönen und bewunderungswürdigen Arbeiten auch noch als ausgezeichnet rühmen kann, verständlich.

Mit feinem Sinn weiß Wackenroder andeutungsweise auch das Gemälde selbst der Betrachtung einzufügen, wenn Francesco mit dem erhobenen Antlitz der heiligen Cäcilia auch sein schmerzdurchzucktes Antlitz zum Himmel emporhebt. Bestimmter gefaßt ist auch Francias Vergleich dieses Werkes mit seinen eigenen Arbeiten, der für ihn so kläglich endet. Sein eigenes Bild der heiligen Cäcilia (Vasari, a. a. O. S. 343, gibt davon ohne nähere Bezugnahme auf Raffael Nachricht) macht ihm seinen Abstand von Raffael erst völlig klar. Und so weiß er schließlich der Erzählung von Krankheit und Tod des Meisters einen geheimnisvolleren Anstrich zu geben als Vasari, der einfach von Francias Tod berichtet, ohne seinen Gemütszustand vor Eintritt der Auflösung näher zu beachten. Wackenroder zeigt, wie bei dem Greise allmählich Spuren des Verfalles hervortreten, eine fast beständige Geistesabwesenheit sich mit den Erscheinungen der körperlichen Altersschwäche vereinigt, um auf die Nähe seines Endes hinzudeuten. Der Greis, der nach einem arbeitsreichen Leben vor einem Jüngeren das Haupt beugen mußte, welkt hier langsam dahin, wie Schillers Jüngling, der das verschleierte Bild zu Sais erblickt hatte. Der Tod erfolgt dennoch für die getreue Schülerschar ganz plötzlich und unerwartet. Vasaris einfacher Hinweis auf diejenigen, nach deren Ansicht Francias eines natürlichen Todes starb, verwendet Wackenroder zu einem höhnischen

Angriff auf die „kritischen Köpfe“, die gern die ganze Welt in Prosa auflösen möchten, wie er auch schon eingangs betont hatte, an der Wahrheit der Erzählung niemals gezweifelt zu haben.

Zum Schluß sei auf Chamissos Behandlung des Stoffes ein kurzer Ausblick gestattet; hält doch sein Gedicht „Francesco Francias Tod“ in anziehender Weise zwischen Vasaris und Wackenroders Darstellung die Mitte. Was hier von Francias großem Ruf als Goldarbeiter und Maler in gedrängtester Form zu lesen ist, deckt sich ebenso wie der Inhalt von Raffaels Brief ganz mit den Berichten unserer Autoren; alle späteren Ereignisse folgen aber in knapper Zusammenfassung unmittelbar aufeinander. Wie bei Vasari treffen Brief und Bild gleichzeitig ein, wie dort erbricht Francia selbst die Kiste, rückt sich das Bild ins Licht und ist nun ganz fassungslos vor der gewaltigen Bedeutung des Werkes. Für die so unendlich verschiedenen Empfindungen, die nun Francias Brust durchtoben, findet Chamisso die bezeichnendsten Worte:

„Erfüllet ist, was seine Träume waren,
Er fühlt sich selbst vernichtet und beglückt.“

Doch folgt kein jäher Paroxismus, der dann wie bei Wackenroder sanfter Wehmut den Platz bereitete: auch hören wir nichts von Reue und Selbstanklagen, das reine Gefühl der Bewunderung für das Geschaute drückt sich schließlich in dem demütigen Danke an die Gottheit aus, die dem Greise mit dieser Gabe den Lebensabend zierte. Ein träges Hinwelken des Meisters haben wir hier nicht mehr zu beobachten, seine Jünger, die ihn (wie bei Wackenroder) umstehen, sind zu seiner Sterbestunde gekommen. So vermochte Chamisso, wieder in anderer Weise als früher Wackenroder, die dichterische Triebkraft des Stoffes zu verwerten.

Besprechungen.

Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem Deutschen Seminar in Leipzig. Leipzig, R. Voigtländers Verlag 1904. 8°.

I. Conrad Höfer, Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665–67 und ihr Dichter. XI, 215 S.

II. Friedrich Schulze, Die Gräfin Dolores. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens im Zeitalter der Romantik VII, 101 S.

III. Ernst Reclam, Johann Benjamin Michaelis. Sein Leben und seine Werke VIII, 160 S.

Diese neue Sammlung ist zunächst rein an sich aufrichtig und auf das freudigste zu begrüßen. Wenn man bedenkt, wie schwer in den meisten Fällen Erstlingsarbeiten unterzubringen sind und wie so manche wissenschaftliche Arbeit entweder allzustark gekürzt oder zerstückelt als Zeitschriftaufsatz, oder als Buch auf Kosten des Verfassers oder in schlechter Ausstattung erscheinen muß, so wird man Albert Kösters Anschluß an das bereits von Muncker (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte), Walzel (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte; vgl. Studien V, 147), Koch-Sarrazin (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte; vgl. Studien V, 138) gegebene Beispiel vollauf billigen. Die Verfasser treten in dieser Sammlung unter der Führung ihres Lehrers auf den Plan. Köster hat die Sammlung mit ein paar warmen Worten sehr hübsch eingeleitet –; wenn die einzelnen natürlich auch die volle Verantwortung für das von ihnen Geleistete und Vorgebrachte übernehmen müssen, so wird man doch immer bedenken, daß es Seminararbeiten sind, was hier geboten wird, und wird wegen irgendwelcher, allenfalls einen Tadel rechtfertigender Kleinigkeiten nicht allzuscharf mit den Verfassern ins Gericht gehen. Anderseits haben die Verfasser wiederum alle die großen, nie zu unterschätzenden Vorteile, die dem jungen Autor daraus erwachsen, daß er seine Arbeit gedruckt vor sich sieht – gerade dadurch wird das Reiferwerden, die Selbstvervollkommnung, die sachliche Beurteilung der eigenen Leistung ungemein gefördert. Es sind also dem angehenden Gelehrten auf diese Art die Vorteile des Gedrucktwerdens geboten, die Nachteile bleiben ihm erspart. Und wie schön ist's außerdem, wenn die Mit-

alle Fülle der Eindrücke minder Begabte die Sprossen der Meisterschaft doch nicht erklimmen ließe. Schon vor der italienischen Reise verriet Goethe sein inniges Verhältnis zu Raffaels Kunst, „Dichtung und Wahrheit" (W. A. I, 27, S. 239) berichtet, wie sehr ihn in Straßburg die Teppiche nach Raffaelschen Kartonen entzückten; er erklärt sich einmal literarischen Händeln so abhold, daß ihn nicht einmal ihre Darstellung durch Raffael oder Shakespeare ergötzen könnte (W. A. IV, 7, S. 212), die sieben Köpfe nach Raffael seien vom lebendigen Geiste eingegeben (An Kestner, 25. Dezember 1772, W. A. IV, 3, S. 36). Als ihn sein Weg in der Zeit der italienischen Reise nach Bologna führte, schwelgte sein entzücktes Auge in den Schönheiten der heiligen Cäcilia, alle anderen Künstler hätten vergeblich gewünscht, den Maler dieses Bildes zu erreichen, tröstend verscheucht ihm die heilige Agatha das Mißbehagen, aus dem er sich nach Betrachtung der Guidonischen Gemälde zu retten versuchte. Während des zweiten römischen Aufenthaltes bestärkten sich die „Gleichgesinnten" in der Überzeugung: Raffael hat wie die Natur jederzeit recht und Vasari, der die Komposition schilt, wird entschieden zurückgewiesen.

Freilich sehen wir Raffael nicht immer allein auf dem Piedestal tronen, nicht selten treten ihm andere Meister, jeder im besonderen Gebiete vor allen maßgebend, durchaus ebenbürtig an die Seite. Einmal sollen sogar entusiastische Verehrer des Urbiners wie Algarotti und de Brosses Correggio an Raffaels Statt aufs Schild gehoben haben (Justi[2] I, 261), freilich nicht, ohne sich vorher demütig bei Raffael zu entschuldigen, und als Winckelmann einmal (Geschichte der Kunst, Wien 1776, S. 53, vgl. Justi[2] I, 262) bei Holbein wie Goethe später bei Dürer bedauerte, daß er nicht Gelegenheit gehabt habe, sich an den Schätzen des Altertums zu bilden, nennt er unter den Malern, die Holbein in diesem Falle erreicht hätte, neben Raffael auch Corregio und Tizian. Es sind dieselben, die sich auch bei Mengs (Anton Raphael Mengs sämtliche kunsthistorische und philosophisch-ästhetische Schriften hrsg. von Dr. G. Schilling, Bonn, H. B. König 1843, S. 224) zur Trias zusammenschließen und alle ihre eigene Domäne (Raffael vollkommener Ausdruck, Correggio Helldunkel und Harmonie, individuelle Wahrheit) zugewiesen erhalten, während freilich Raffael auch hier über die anderen hinauswächst, da ihm die tiefere Ausprägung des geistigen Gehaltes gelang. Wie Wackenroder bei aller Raffaelverehrung maßvoll aus-

glich und an den großen Kontrasterscheinungen Raffael—Lionardo, Raffael—Michelangelo seine Freude fand, so gesellte Hagedorn einmal (a. a. O. II, 641) die Tiziane im Tempel des Geschmackes zu den Raffaelen, der vollkommene Maler, dessen Bild er (a. a. O. II, 876) entwirft, soll die Zeichnung an Michelangelo, den Geschmack an Raffael bilden. Goethe standen (An Friedrich Müller, 21. Juni 1781, W. A. IV, 5, S. 137) Raffael und Dürer auf dem höchsten Kunstgipfel, die Gruppe Fantasmist (Michelangelo), Correggio (Undulist), Raffael (Charakteristiker) erfährt seine Billigung, so außerordentliche Menschen in ihrer Beschränktheit zu betrachten, darin zeige sich eine ungeheure Tiefe. Einige „Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur“ wagte Merck zu versuchen. Freilich wollte auch er in Raffaelphysiognomien einen seelenvolleren Ausdruck als in Dürerschen finden, aber gleichwohl ist es von Wichtigkeit, daß bei ihm nicht die größere Begabung, sondern die schöneren Vorbilder den Werken des Urbiners zum Siege verhelfen (Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst, hrsg. von Adolf Stahr, Oldenburg 1840, S. 295). Im Ardhingello (Schüddekopfs Ausgabe IV, 175) ließ Heinse den jungen Maler, der Raffael so schroff gegen Michelangelo ausspielte, eine Zurechtweisung erfahren, Raffael und Michelangelo werden, jeder nach seiner Art, dankbar gewürdigt, und unter den großen Meistern der neueren Zeit obenan gestellt (a. a. O. S. 222). Für Fehler Raffaels ist Heinses Auge nicht blind, er rügt die Gefälligkeit, wo sie nicht sein soll (a. a. O. S. 222), so Wackenroderisch-entusiastisch er dem „hohen göttlichen Jüngling Raffael“ seinen zärtlichen Dank abstattet (a. a. O. S. 344). Zuweilen wird aber auch in diesem so raffaelfreundlichen Säkulum mit ernster Bemängelung, wohl auch mit herbem Tadel nicht gekargt. So rügt Winckelmann einmal (Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke, 1756, S. 120) an Raffaels Kindermord die zu volle Brust der Frauen und die zu ausgemergelten Körper der Mörder. Bezeichnenderweise fügt er hinzu: „Man muß nicht alles bewundern, die Sonne selbst hat ihre Flecken.“ Sehr scharfe Pfeile schnellte Hogarth ab, der (Zergliederung der Schönheit S. V der Vorrede) den „lächerlichen Gebrauch der Schlangenlinie“, den Raffael den Alten und Michelangelo abgelernt habe, heftig brandmarkt. Hagedorn vermochte sich (Betrachtungen II, 899) ähnlicher Angriffe auf Raffael nicht zu entsinnen. Der Erzengel Michael fand Klopstocks Beifall nicht, er

wünschte dafür keinen Jüngling, sondern einen Jupiter, der eben gedonnert habe (Nordischer Aufseher III, 150, vgl. Justi² I, 393), und Heinecke nimmt endlich (Nachrichten von Künstlern II, S. XII, vgl. Justi² I, 391) keinen Anstand, das Jesuskind ein gemeines Kind zu nennen, und setzt spöttelnd hinzu, das Knäbchen verrate verdrießliche Laune.

Eine Seite der Raffaelbetrachtung, von der Wackenroder absah, ist die Würdigung des Meisters im Hinblick auf die Antike. Gar mancher namhafte Kunstschriftsteller begrüßte in Raffaels Arbeiten die echte Wiedergeburt des antiken Geistes. Wir vernahmen schon Winckelmanns Klage, daß Holbein nicht wie Raffael die Kunstschätze der Antike habe bewundern dürfen, und so betont er auch, man müsse sich Raffaels Werken mit dem wahren Geschmack des Altertums nähern, dann sei die Ruhe und Stille in seinem Attila, die vielen leblos erschiene, sehr bedeutend und erhaben (Gedanken über die Nachahmung, 1756, S. 25). Der Meister, der zuerst in neuerer Zeit und in so jungen Jahren den wahren Charakter der Alten empfunden habe, wird in warmen Worten glücklich gepriesen (a. a. O. S. 25) und im Antlitze der sixtinischen Madonna erkannte Winckelmann mit Freude die selige Götterruhe antiker Physiognomien (a. a. O. S. 26). Die Vollkommenheit der Alten bei Raffael in neuer Schönheit wiederzufinden, freute sich Hagedorn (a. a. O. I, 87), da ihm stets das Studium der Natur von höchstem Wert war, weist er überdies nachdrücklich auf die Verbindung von Natur und Antike im Studiengebiet dieses Meisters hin, während Merck (Ausgew. Schriften S. 50) noch besonders hervorhebt, wie wichtig gerade für Raffael die Natur war, die ihn umgab, wie sie sogar maßgebender gewesen sei als der Einfluß der Alten. J. H. Meyer vernahm (Ende Januar 1789, W. A. IV, 9, S. 74) Goethes Lobpreisung, wie es Raffael gelungen sei, die große Sukzession der Alten nachzuahmen, wie Goethe auch (an Herzog Karl August W. A. IX, 121) die Vorzüge der Alten und unter den Neueren besonders Raffael als rühmenswert erachtet. Herder erkannte freilich schon den ausgeprägt christlichen Geist in Raffaels Gemälden, wenn er (Suphan XVII, 389) den Urbiner als Schöpfer der christlichen Grazie bezeichnet und (a. a. O. XXII, 296) betonte, der Geist von Raffaels Gestalten zeige den Engel im Menschen, ein Ausspruch, der schon deutlicher auf Wackenroder weist, von dem Raffael der Maler des Neuen Testaments genannt wurde.

In der Begebenheit aber, die in diesem ersten Kapitel erzählt wird, glaubte die rührende, kindliche Naivität des Klosterbruders nichts mehr und nichts weniger als gar einen „einleuchtenden Beweis“ für die Wunder des Himmels erblicken zu dürfen und sein frommes Gemüt frohlockt in dem Bewußtsein, daß durch die Erzählung „ein neuer Altar zur Ehre Gottes aufgebaut würde“.

Der Zufall verhalf dem Klosterbruder zu seinem Schatze. Eifrig mit der Durchforschung alter Klosterhandschriften beschäftigt, fand er einige Blätter von der Hand des Bramante, an denen sein Blick sofort mit Teilnahme haften blieb. Bramante, Raffaels vertrauter Freund, gewahrte mit Entzücken die herrliche Anmut in den Madonnengesichtern des Urbiners und fragte den Künstler staunend, wie ihm dieser himmlische Ausdruck gelungen sei. Da schwieg der Meister lange, die jünglinghafte Schamhaftigkeit und Verschlossenheit, die ihm eigen war, ließ ihn nicht recht zum Geständnis kommen, endlich aber umarmte er den Freund in tiefer Rührung und entdeckte ihm sein Geheimnis. Von Kindheit an hatte das Bild der heiligen Jungfrau, aber nie in völliger Klarheit, in seinem Gemüte gelebt, und wenn er ihre Züge auf die Leinwand bannen wollte, konnte er sich die ganze Vollkommenheit ihrer Mienen niemals vergegenwärtigen. Aber einmal weckte ihn ein wunderbarer Glanz, den das Marienbild an der gegenüberliegenden Wand ausstrahlte, nachts aus dem Schlafe, und als er hinblickte, sah er das Angesicht der Mutter Gottes in der ganzen Zauberpracht, die sich ihm sonst nur in ganz flüchtigen Augenblicken geoffenbart hatte. Von nun an verließ ihn die herrliche Erscheinung nicht wieder und wenn er malte, traf er den wahren Ausdruck ohne weitere Bemühung. Ein stärkeres Beispiel, wie sehr überirdische Inspiration beim Kunstschaffen mitwirke, läßt sich kaum beibringen und es ist hart, doch unvermeidlich, durch die unerbittliche Strenge der Geschichte den rührend-schönen Eindruck dieser Anekdote zerstören zu müssen. Ziehen wir Vasari zu Rate, so finden wir über die von Wackenroder geschilderte Vision nicht die leiseste Andeutung. Nicht einmal von einer ganz allgemeinen Neigung Raffaels zu fantastischer Schwärmerei ist aus seinem Werke etwas zu entnehmen. Mehr Licht verbreiten schon die Mitteilungen des Abbés Girolamo Cancellieri, der in einer Handschrift in des Kardinals Antonelli Bibliothek von Raffaels überaus zarter Körperbeschaffenheit las und ihn als „ganz Geist“ bezeichnet

fand („tout esprit" nach Passavant, Raffael Urbino I, 530). Hiermit ließe sich eine schwärmerische, empfindsame Gemütsanlage wohl vereint denken, aber noch läßt sich daraus für unsere Geschichte kein historischer Kern entdecken. Gleichwohl besteht ein solcher, der sich freilich weit nüchterner erweist als Wackenroders fantastische Erzählung. Die ganze Szene zwischen den Freunden, die der Klosterbruder aus einem Berichte Bramantes erfahren haben wollte, sollte zur Bestätigung eines Briefes dienen, in dem sich Raffael dem Grafen Castiglione gegenüber über die Art seines Schaffens äußert (Passavant I, 193 ff.). 1514 schmückte Raffael mit erstaunlichem Erfolge eine Loge des Palastes Chigi mit einem Bild der Galatea aus. In ihrem Muschelwagen, gezogen von Delphinen, gewahrte man die Göttin die schäumende Flut durchqueren. Ein solches Werk müßte, wie Raffael meinte, nach einem schönen Vorbilde geschaffen werden, er aber sei, da er schöne Frauen nur in sehr geringer Anzahl zu Gesicht bekäme, genötigt, einer „gewissen Idee" zu folgen, die ihm in die Seele käme. Der Hinweis auf die Galatea kann vor den üblichen Ausführungen in Raffaelmonographien nicht Wackenroder, aber schon A. W. Schlegel verdankt werden, der in seiner Rezension der „Herzensergießungen" in der Jenaer Literaturzeitung 1797 der Wackenroderschen Historie ihren tatsächlichen Hintergrund gab. Vasari anderseits erwähnt, ohne viel Aufhebens zu machen, der Galatea, wo es die chronologische Folge erheischt (a. a. O. S. 205), über den Inhalt des Briefes aber kann niemand etwas von ihm erfahren. Das ganze Zitat steht bei Wackenroder sehr am rechten Orte, denn durch Raffaels eigenes Bekenntnis in Stimmung versetzt, sind wir leicht geneigt, dem zweiten seltsameren Berichte geringere Skepsis entgegenzubringen.

Die Anekdote zeigt jedem genaueren Betrachter ganz und gar Wackenroderschen Geist, der bald Eigentum der ganzen Romantik werden sollte. An Stelle der antiken Göttin tritt, dem innigen Marienkult jener Generation gemäß, die heilige Jungfrau. Statt daß am hellen Tage mitten in rüstiger Arbeit das Vorbild vor der Seele des Künstlers erscheint, erfolgt die Inspiration im geheimnisvollen Dunkel der Geisterstunde, nachdem die herrliche Erscheinung sich früher von Zeit zu Zeit in unklaren, rasch wieder ganz zerfließenden Umrissen geoffenbart hatte. Die Vision näher zu beschreiben, versagt sich Wackenroders Raffael ebenso wie der historische in

seiner ganz allgemein gehaltenen Angabe. So läßt uns ja auch Novalis in jenem berühmten geistlichen Liede (Ausg. 1802, Nr. XV) in den letzten vier Versen seinen Eindruck nur unbestimmt ahnen:

„Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.“

Und gleichfalls im Zweifel über die eigentliche Beschaffenheit seiner Vorstellung läßt uns Tieck, der in der Vorrede zum Sternbald (D. N. L. Bd. CXLV) bekennt: „Meine Schwächen empfinde ich selber und wie ich das Ideal nicht erreichen kann, das in meinem Innern steht“, und sich auf ein ähnliches Geständnis Goethes in „Künstlers Apotheose“ beruft:

„Ich zittre nur, ich stottre nur,
Und kann es doch nicht lassen,
Ich fühls, ich kenne dich, Natur,
Und so muß ich dich fassen. –“

Kann für den Inhalt der Anekdote einigermaßen ein historischer Stützpunkt ausfindig gemacht werden, so bleibt die Verflechtung mit Bramante völlig unerweisbar. Zwar hören wir (Vasari a. a. O. S. 102) von einem Palast, den der berühmte Baumeister für Raffael aufführte, auch die persönliche Freundschaft beider ist (S. 105) bezeugt, und für Bramantes liebenswürdige und dienstbereite Natur wird geltend gemacht, daß Raffael auf seine Veranlassung nach Rom gezogen wurde. Auch Passavant, der jener Verbindung der beiden Meister an manchen Orten gedenkt, führt uns nicht über Vasaris Nachrichten hinaus, und so müssen wir folgern, daß Wackenroder hier mehr historischer Wahrscheinlichkeit als den Tatsachen folgend, gerade in Bramante am ehesten den Vertrauten eines solchen Geheimnisses vermutete.

Recht knapp ist die Charakteristik Raffaels bei Wackenroder gehalten. Mehr davon liefert später noch die „Mahlerchronik“. Seine Anordnung ist gerade die umgekehrte wie die Vasaris, bei ihm tritt der Künstler gleich eingangs hervor, bei Vasari werden, soweit er ganz allgemein charakterisiert, menschliche Tugenden schon in der Einleitung berücksichtigt, das Lob des Künstlers hingegen dem Schlusse vorbehalten, eine Einteilung, die bei Vasaris Darstellungsart ganz angebracht ist. Die Schlußbemerkungen sind gleichsam die

Zusammenfassung der Einzelbeschreibungen der Werke. Wackenroder nennt Raffael gleich eingangs die „leuchtende Sonne unter den Malern“, bei Vasari lesen wir: „Er war es, der Ausführung, Farben und Erfindung zu einem Grad der Vollkommenheit brachte, welche man kaum erreicht zu sehen hoffen durfte, und kein Geist achte für möglich, daß er ihn je übertreffen könne“ (Vasari, a. a. O. S. 249). Aber Wackenroder denkt natürlich nicht daran, technisches Detail zu häufen und sich wie Vasari (a. a. O. S. 240ff.) in ausführlichen Betrachtungen über die mannigfachen Wandlungen von Raffaels Methode zu ergehen, die erst bei Pietro Perugino, später in Michelangelo ihre Lehrmeister fand, und zuletzt, soweit Vasari hier recht hat, aus vielen Manieren eine einzige bildete. Wenn Wackenroder an Raffael jünglinghafte Schüchternheit und Verschämtheit hervorhebt, so bemüht sich Vasari, Raffael frei von der unter den zeitgenössischen Künstlern eingerissenen Verrohung erscheinen zu lassen, und einen großen Teil seiner hervorragenden Bedeutung erblickt er in seiner ganz ungewöhnlichen sittlichen Höhe: „Die Natur war durch die Hand Michelangelos von der Kunst besiegt und schenkte Raffael der Welt, um nicht nur von ihr, sondern auch durch die Sitte übertroffen zu werden“ (Vasari, a. a. O. S. 180). Ja, Raffael erscheint ihm, der dem hohen Flug dieses Genius voller Begeisterung nachblickt, über die Grenzen der Sterblichen hinauszuwachsen, nicht ein Mensch sei er mehr, sondern, sofern der Ausdruck verstattet wäre, so gar ein „sterblicher Gott“ zu nennen. Zu solcher Überschwänglichkeit gelangte Wackenroders Raffaelkultus nicht, so andächtig er auch ist. Dem Jüngling in den „Bildnissen der Mahler“, an denen freilich auch Tiecks Hand vielfach mitgearbeitet haben mochte, erscheint sogar, da ihn die Muse einmal über das jugendliche Alter und das sanfte Aussehen Raffaels belehrt hat, niemand vertrauter und menschlicher als dieser Meister. Er ist der einzige, dem sich sein übervolles Herz ganz ergießen möchte, während die anderen durch den strengen Greisesstolz in ihren Zügen den mächtigen Strom der Empfindung zurückdämmen.

II.

Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weltberühmten alten Malers Francesco Francia, des Ersten aus der lombardischen Schule. Haben wir uns in der Erzählung

von „Raffaels Erscheinung" mitten im Gebiete des Übernatürlichen befunden, so führt uns die Geschichte vom Tode des Francesco Francia noch tiefer hinein. Wackenroder beleuchtet hier seine Behauptung von der göttlichen Herkunft des Genies von einer neuen Seite. Sollte früher augenscheinlich gemacht werden, wie der himmlische Funke urplötzlich in der Künstlerseele zündet und so ein Werk entstehen läßt, an dem sich früher alle menschlichen Kräfte vergebens bemüht haben, so zeigt Wackenroder hier die elementaren Wirkungen, die ein Sterblicher erfahren kann, wenn er unversehens die Macht der künstlerischen Begabung in ihrer ganzen Fülle gewahr wird. Ein solches Beispiel ist natürlich nicht minder geeignet, den Anteil der Gottheit an Kunstdingen erkennen zu lassen. Er sagt in anderer, vielleicht noch eindringlicherer Weise dasselbe wie das vorhergehende.

Die merkwürdige Erzählung vom Tode Francesco Francias hat Vasari in der Form, wie sie allgemein verbreitet war, nach seiner Gewohnheit, Anekdoten reichlichen Spielraum zu gewähren, dem Werke eingefügt (T. II, 2, S. 352). Danach wurde der lombardische Maler, der schon seit geraumer Zeit mit Raffael in brieflichem Verkehr stand (so Vasari a. a. O. S. 349, nach Anmerkung 59 des Herausgebers ist auch persönliche Bekanntschaft anzunehmen), von dem jüngeren Kunstgenossen mit echt Raffaelscher Demut ersucht, das jüngste seiner Werke, die „heilige Cäcilie" zu begutachten. Francesco willfahrte bereitwillig diesem Begehren und Raffael übersandte ihm das Gemälde. Als aber jener das Bild sah, empfing er einen ungeheuren, ganz unerwarteten Eindruck davon, er war vollends niedergeschmettert und starb wenige Tage später. Ein einziger Blick auf das Werk hatte ihn gelehrt, wie nichtig all sein Können gegen die beispiellose Größe von Raffaels Meisterschaft sei, und er vermochte diese Empfindung nicht zu betäuben. „Ihm schien, als sei er im Vergleich mit dem, was er sonst gedacht und wofür er gegolten hatte, zu einem Nichts in der Kunst herabgesunken, und er starb, wie einige glauben, aus Gram und Betrübnis."

So endet Vasari (a. a. O. S. 352) diesen Bericht, dessen geschichtliche Glaubwürdigkeit von jeher auf starke Zweifel stieß. Schon unter den Zeitgenossen fand sich gar mancher, der viel natürlichere Todesursachen wie Gift oder Schlagfluß anzuführen wußte, und mit dem Rüstzeuge historischer Kritik versuchten Malvasia

und Lanzi, der freilich wieder in Calvi einen beachtenswerten Gegner fand, dem auffallenden Geschichtchen jedes wissenschaftliche Bürgerrecht abzusprechen (Vasari, a. a. O. S. 353, Anm. 41). Aber die spätere Forschung war minder streng. Schon Quatremère, aus dessen Feder eine Raffaelbiographie stammt, findet einen Tod aus Ärger oder Unmut über eines Jüngeren Überlegenheit mit Francias reizbarer Gemütsart sehr wohl vereinbar, und die inzwischen neuerdings bestätigte Ankunft der heiligen Cäcilia in Bologna im Todesjahre Francias ist seiner Anschauungsweise günstig. Endlich mißt Passavant (Raffael et son père Giovanni I, 257) unserer Anekdote weit mehr Glaubwürdigkeit zu, als etwa dem berühmten „Anche io sono pittore!“, das Correggio vor der „Sixtinischen Madonna“ ausgerufen haben soll. Dies ist immerhin nicht bedeutungslos, denn Passavant ist in bezug auf Vasaris Verläßlichkeit sonst ziemlich skeptisch.

Wie schon bei Raffael, nimmt sich auch hier Wackenroders Darstellung, die hauptsächlich die merkwürdigen Umstände, unter denen Francias Tod vor sich ging, hervortreten läßt, ziemlich knapp gegen Vasaris detailliertere Lebensbeschreibung aus, doch gönnt er dem eigentlich Biographischen keinen geringen Platz. Dadurch verstärkt er mit Geschick die Wirkung des Schlusses. Denn wird uns das stete Streben Francias, in der Kunst stets höhere Stufen zu erklimmen, gezeigt, wird er endlich beglückt und geehrt durch die hohe Achtung seiner Zeitgenossen vorgeführt, so macht die Verzweiflung an seinen Fähigkeiten, die ihn so jäh heimsuchte, einen um so tragischeren Eindruck. So lernen wir denn wie bei Vasari (a. a. O. S. 335) Francescos Eltern als geringe Handwerksleute kennen, es verschlägt wenig, daß ihnen Wackenroder den Zusatz Vasaris „wohlgesittet und rechtlich“ vorenthält, oder Francias vielfacher Berufsstationen, der sich auch als Gold- und Silberarbeiter, geschickter Zeichner, endlich vorzüglicher Präger von Münzstempeln einen geachteten Namen erwarb, zu seinem gegenwärtigen Zwecke nur mit wenigen Worten gedenkt. Von Vasari (a. a. O. S. 37/38) entlehnt er genau die Mitteilung, daß Francia für in- und ausländische Fürsten Münzstempeln verfertigte, aber er vermeidet doch die Übertreibung Vasaris: er hätte sich auf alles verstanden, was in der Kunst Schönes gearbeitet wird und es besser gemacht als irgend ein anderer. Francesco Francia war vierzig Jahre alt, als er nach vielfachen Beschäftigungen mit den verschiedensten Kunstfertigkeiten

das erstemal in den Malerkittel schlüpfte. Über diese Wendung seiner Tätigkeit berichtet uns Vasari (a. a. O. S. 339) und auch Wackenroder unterläßt nicht, nachdrücklich darauf aufmerksam zu machen. Doch erscheint der Übergang Francias zur Malerei in beiden Darstellungen recht verschieden motiviert. Hören wir Vasari, so war der Ehrgeiz für Francias Entschließung die eigentliche Ursache. Ihn lockte der Ruhm des Malers, der ihm weit höher schien, als alle die Ehrungen, deren er sich bis zu diesem Zeitpunkte zu erfreuen gehabt hatte, auf ein neues Feld der Tätigkeit. Dazu half noch das Vorbild bedeutender Maler, deren er einige, wie z. B. Andrea Mantegna persönlich kennen lernte, seinen Entschluß befestigen. War Francia aber einmal mitten in der Arbeit, so brachte ihm sein „richtiger Verstand" bald die richtige Übung, und zu seiner schon früher erworbenen Fertigkeit im Zeichnen gesellte sich bald auch die Meisterschaft in der Handhabung des Kolorits. Wackenroder fühlte aber, daß ein solcher Entschluß, wie ihn Francia gefaßt hatte, einen weit über das Gewöhnliche hinausragenden Ehrgeiz voraussetze, und nicht bloß „Verlangen nach größerem Ruhm", wie Vasari in trockener Weise sagt, erfüllt bei ihm den Künstler, es ist sein Feuergeist, der ungestüm neue Betätigung ersehnt.

Kleinliche Rücksichten, wie die Vergrößerung des Erwerbs, die Vasari nicht verschweigen konnte, werden bei Wackenroder nicht weiter in Betracht gezogen; um aber die Wirkung auf den Leser zu verstärken, hebt Wackenroder seinerseits ganz ausdrücklich hervor, daß Francia zu jener Zeit bereits in den Jahren der Reife stand. Vasaris Mitteilung über Francias koloristische Studien verwertend, spricht Wackenroder endlich von des angehenden Malers Studienfleiß in der Komposition und dem Effekte der Farben. Eine kleine Übertreibung läuft unter, wenn Wackenroder im Eifer Francias Gemälde ganz Bologna in Verwunderung setzen läßt, wo doch Vasari nur mitzuteilen weiß, daß sie ausnehmend wohl gefielen (a. a. O. S. 340) und später (a. a. O. S. 343), daß ihrem Schöpfer viel Liebe und Freundlichkeit von der Bevölkerung erwiesen wurde. Nennt doch auch Goethe (Schriften der Goethe-Gesellschaft II, 187) Francia nur einen respektablen Künstler, während Wackenroder seine Werke zu den vornehmsten rechnet und wieder dem so oft ausgesprochenen Gedanken Ausdruck gibt, die Schönheit der Kunst sei bei weitem reicher, als daß Einer sie erschöpfen könnte. Mit wunderbarer

Bildkraft, an den schwungvollen Beginn von Schleiermachers „Monologen“ erinnernd, charakterisiert er ihre Macht: „Ihr Preis ist kein Los, das nur allein auf Einen Auserwählten fällt, ihr Licht zerspaltet sich vielmehr in tausend Strahlen, deren Wiederschein auf mannigfache Weise von den großen Künstlern, die der Himmel auf die Welt gesetzt hat, in unser entzücktes Auge zurückgeworfen wird.“

Wackenroder versagt es sich, Francia nach Art des Biographen Schritt für Schritt durch alle Stadien seiner Entwicklung als Maler zu begleiten. Wir hören nichts von den Gegenständen, nicht einmal den Namen der Gemälde, die sich bald zu einer langen Reihe schlossen. Vasari, der viel ausführlicher und genauer vorgeht und auch dieser Biographie eine Menge von Bilderbeschreibungen einfügt, erklärt (a. a. O. S. 343) selbst, für den Kunstliebhaber nur einige der bedeutendsten namhaft zu machen.

Wackenroder genügt der Hinweis auf eine „unzählbare Menge von herrlichen Gemälden“, die den Namen des Malers weit über die Grenzen seiner engeren Heimat trugen. Die große Verbreitung von Francias Werken in der Lombardei erwies Vasari (a. a. O. S. 344); er läßt die Städte um den Besitz von solchen Bildern wetteifern, wie Wackenroder später die italienischen Fürsten und Herzöge aller Gebiete. Aber es ist zu grell, obgleich anschaulicher gemalt, wenn er Vasaris Angabe dahin verändert, daß es keine Stadt von sich sagen lassen wollte, sie besäße nicht wenigstens eine Probe seiner Arbeit. Für die Verbreitung der Werke Francias in weitere Gebiete war wiederum Vasari Gewährsmann (a. a. O. S. 345), er verzeichnet die Entsendung eines Gemäldes ins Toskanagebiet, doch ist die Zahl der in Bologna gebliebenen überwiegend. Daß Francia gerade der Stifter einer neuen glänzenden Epoche in der lombardischen Kunst gewesen sei, hat Vasari niemals ausgesprochen, doch läßt er ihn einmal, ganz im Gegensatz zu seiner sonst weit mäßigeren Ausdrucksweise, eine fast abgöttische Verehrung genießen (S. 347). Eine Seite später steht er jedoch bloß in „hohen Ehren“.

Nur sehr wenig kann man aus den Nachrichten des Chronisten von Francias Charakter erfahren. Er preist an dem Künstler (a. a. O. S. 336) bloß eine gesellige Tugend, eine ganz außerordentliche Liebenswürdigkeit und Sanftmut des Gemütes, die es fertig brachte, in kürzester Zeit die düsteren Wolken von der Stirne eines bekümmerten Mitmenschen zu scheuchen. Gerade hiervon läßt Wacken-

roder nichts merken, aber mit sicherer Taktik die Katastrophe vorbereitend, erzählt er uns von Francias edlem Künstlerstolze, den er gleichwohl mit der Eitelkeit späterer Maler in entschiedenen Gegensatz bringt. Vasari bot allerdings dafür keinerlei Anhaltspunkte, er weiß auch nichts von Wackenroders Angabe, daß Francia Raffael für den einzigen berechtigten Nebenbuhler seines Namens gelten ließ. Dies erweist sich auch nach dem Sonette, mit dem Francia einmal den genialen Kunstgenossen begrüßte (Vasari a. a. O. S. 350, Anm. 59), als durchaus unhaltbar. Anderseits erfahren wir aber aus Wackenroders Mitteilungen, daß ein Vergleich Francias mit Raffael bei den Zeitgenossen nicht durchwegs für absurd galt. Cavazzone verstieg sich sogar zu der Behauptung: wenn Raffael sich der Trockenheit der Schule von Perugia entwunden habe, so sei das nur auf den Einfluß von Francesco Francia zurückzuführen, eine Annahme, die Wackenroders schwärmerische Raffaelbegeisterung begreiflicherweise nicht gelten ließ. Ein Verkehr der beiden Meister erfolgte auch nach Wackenroder nur auf schriftlichem Wege.

Vasari schildert (a. a. O. S. 350) Francias Verlangen, einmal selbst ein Gemälde von Raffael zu sehen, er kannte die Werke des Urbiners nach dem Berichte unseres Chronisten nur nach Beschreibungen, da er in seinem Leben nur wenig vor die Tore Bolognas kam. Bei Wackenroder folgen an dieser Stelle kleine Ausschmückungen, die wiederum erweisen sollen, daß Francesco den übermächtigen Eindruck eines Raffaelschen Gemäldes nicht entfernt ahnte. Nach Wackenroder hat sich der Künstler von der Schaffensart seines jüngeren Genossen nach den Beschreibungen ein festes Bild gemacht und ist überdies von der Überzeugung durchdrungen, ihm in vieler Hinsicht gleich, in mancher sogar überlegen zu sein, gerade wie es früher (S. 23) hieß: nur Raffael erachte er allenfalls als würdigen Nachfolger.

Die Erzählung von Francescos Lebensausgang gewinnt unter Wackenroders Händen erheblich an Anschaulichkeit und frischer Lebendigkeit. Mit seiner öfters wahrnehmbaren Gewohnheit, das Vorgefundene ein wenig zu verstärken, stimmt es, daß er Francesco bei Empfang des Briefes gleich außer sich vor Freude geraten läßt, während er bei Vasari (a. a. O. S. 351) nur ein großes Vergnügen dabei empfindet. Ein Raffael habe ihm den Pinsel in die Hand gegeben, jubelt Francia bei Wackenroder. Da fühlen wir nun freilich in der Darstellung einen Mangel an Folgerichtigkeit, denn wie paßt diese Demut, die Francia bei

Wackenroder an den Tag legt, zu seinem sonstigen Selbstbewußtsein? Immerhin ist es aber von der vorzüglichsten Wirkung, den Mann mitten im Freudenrausch zu zeigen, der kurz nachher in die tiefste Niedergeschlagenheit fallen sollte. Geschickt weiß Wackenroder schließlich noch die Spannung des Lesers durch ein eingeschobenes Sätzchen: „Er wußte nicht, was ihm bevorstand!“ zu vergrößern, bevor er nun zur Hauptsache übergeht. Da ist nun Wackenroders Kunst, sich in die Begebenheiten einzufühlen, aufs glänzendste bewiesen. Schon A. Wilhelm Schlegel wußte das zu würdigen, wenn er die Erzählung vom Tode Francias zu den Musterbeispielen des ganzen Buches rechnet. Um zu erkennen, wie sehr Wackenroder hier über Vasari hinauswuchs, muß kleiner glücklicher Änderungen von Einzelheiten gedacht werden, die der Chronist überlieferte; die Geschichte schlägt freilich kein Kapital daraus. Zwischen der Ankunft des Briefes und der des Bildes, die bei Vasari gleichzeitig eintreffen, verstreicht bei Wackenroder einige Zeit, während der Francesco voll Spannung das Gemälde erwartet. Ganz verschieden ist auch Francias Verhalten, nachdem er das Bild empfangen hat, in unseren Darstellungen. Bei Vasari beherrscht ihn keineswegs brennende Ungeduld. Er nimmt ruhig bei „guter Beleuchtung“ das Bild aus dem Kasten, und nun geht seine Stimmung von völliger Ruhe zu heftiger Bewegung über; bei Wackenroder befindet sich Francia von vornherein in erregter Seelenstimmung, die Mitteilung der Schüler, die Wackenroder mit einbezieht, ruft den mächtigsten Eindruck hervor, Francia stürzt in sein Arbeitszimmer und gerät, als er das Bild gesehen, nun in einen ekstatischen Zustand, in dem sich höchstes Entzücken und bitterer Schmerz in seltsamer Weise vermischen. Sinn und Verständnis für dramatische Wirkung zeigt es, daß Wackenroder uns das grenzenlose Erstaunen der Schüler deutlich zu machen sucht, die ihren Meister voll Freude erfüllt zu sehen gehofft hatten und ihn nunmehr in dieser schrecklichen Verfassung erblicken mußten. Und es ist bewunderungswürdig, wie es Wackenroder verstand, die Empfindungen, die nun Francias Brust durchtobten, im einzelnen zu schildern. Wie weit entfernt er sich von der trockenen Angabe Vasaris, der sich einfach mit der „tiefen Bekümmernis“ hilft, die Francesco Francia erfaßt und ihn bald dem Tode entgegengeführt habe! Erst verrät sich unter der Übergewalt des Eindruckes kein äußeres Zeichen der Gemütsbewegung; nach Wackenroders schönen Worten wirkt die Wunderherrlichkeit des

Bildes auf den Künstler wie auf einen Mann, der einen seit den Tagen der Kindheit schmerzlich vermißten Bruder wiederzusehen gehofft, die strahlende Lichtgestalt eines Engels an seiner Statt. Dann löst sich allmählich der Bann der ersten Augenblicke und heftiger Unmut und bittere Reue über sein bisheriges verfehltes Leben läßt in Francias Brust einen mächtigen Sturm der Leidenschaft mit aller Gewalt sich austoben, bis mit der Erschöpfung allmählich weichere Stimmung wirksam wird und wütende Selbstanklagen durch demütige Zerknirschung abgelöst werden. Dieser mächtige Eindruck kann auch unter Berücksichtigung historischer Begleitumstände begriffen werden. Denn wenn auch Francia, wie ein späterer Kunstchroniker, Malvasia (s. Vasari, a. a. O. S. 353, Anm. 41), nachgewiesen hat, schon früher manches Werk Raffaels gesehen hatte, so ist doch eine weit bedeutendere Wirkung gerade dieses Bildes, das man nach Vasaris Worten (a. a. O. S. 352) unter Raffaels schönen und bewunderungswürdigen Arbeiten auch noch als ausgezeichnet rühmen kann, verständlich.

Mit feinem Sinn weiß Wackenroder andeutungsweise auch das Gemälde selbst der Betrachtung einzufügen, wenn Francesco mit dem erhobenen Antlitz der heiligen Cäcilia auch sein schmerzdurchzucktes Antlitz zum Himmel emporhebt. Bestimmter gefaßt ist auch Francias Vergleich dieses Werkes mit seinen eigenen Arbeiten, der für ihn so kläglich endet. Sein eigenes Bild der heiligen Cäcilia (Vasari, a. a. O. S. 343, gibt davon ohne nähere Bezugnahme auf Raffael Nachricht) macht ihm seinen Abstand von Raffael erst völlig klar. Und so weiß er schließlich der Erzählung von Krankheit und Tod des Meisters einen geheimnisvolleren Anstrich zu geben als Vasari, der einfach von Francias Tod berichtet, ohne seinen Gemütszustand vor Eintritt der Auflösung näher zu beachten. Wackenroder zeigt, wie bei dem Greise allmählich Spuren des Verfalles hervortreten, eine fast beständige Geistesabwesenheit sich mit den Erscheinungen der körperlichen Altersschwäche vereinigt, um auf die Nähe seines Endes hinzudeuten. Der Greis, der nach einem arbeitsreichen Leben vor einem Jüngeren das Haupt beugen mußte, welkt hier langsam dahin, wie Schillers Jüngling, der das verschleierte Bild zu Sais erblickt hatte. Der Tod erfolgt dennoch für die getreue Schülerschar ganz plötzlich und unerwartet. Vasaris einfacher Hinweis auf diejenigen, nach deren Ansicht Francias eines natürlichen Todes starb, verwendet Wackenroder zu einem höhnischen

Angriff auf die „kritischen Köpfe“, die gern die ganze Welt in Prosa auflösen möchten, wie er auch schon eingangs betont hatte, an der Wahrheit der Erzählung niemals gezweifelt zu haben.

Zum Schluß sei auf Chamissos Behandlung des Stoffes ein kurzer Ausblick gestattet; hält doch sein Gedicht „Francesco Francias Tod“ in anziehender Weise zwischen Vasaris und Wackenroders Darstellung die Mitte. Was hier von Francias großem Ruf als Goldarbeiter und Maler in gedrängtester Form zu lesen ist, deckt sich ebenso wie der Inhalt von Raffaels Brief ganz mit den Berichten unserer Autoren; alle späteren Ereignisse folgen aber in knapper Zusammenfassung unmittelbar aufeinander. Wie bei Vasari treffen Brief und Bild gleichzeitig ein, wie dort erbricht Francia selbst die Kiste, rückt sich das Bild ins Licht und ist nun ganz fassungslos vor der gewaltigen Bedeutung des Werkes. Für die so unendlich verschiedenen Empfindungen, die nun Francias Brust durchtoben, findet Chamisso die bezeichnendsten Worte:

„Erfüllet ist, was seine Träume waren,
Er fühlt sich selbst vernichtet und beglückt.“

Doch folgt kein jäher Paroxismus, der dann wie bei Wackenroder sanfter Wehmut den Platz bereitete: auch hören wir nichts von Reue und Selbstanklagen, das reine Gefühl der Bewunderung für das Geschaute drückt sich schließlich in dem demütigen Danke an die Gottheit aus, die dem Greise mit dieser Gabe den Lebensabend zierte. Ein träges Hinwelken des Meisters haben wir hier nicht mehr zu beobachten, seine Jünger, die ihn (wie bei Wackenroder) umstehen, sind zu seiner Sterbestunde gekommen. So vermochte Chamisso, wieder in anderer Weise als früher Wackenroder, die dichterische Triebkraft des Stoffes zu verwerten.

Besprechungen.

Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem Deutschen Seminar in Leipzig. Leipzig, R. Voigtländers Verlag 1904. 8°.

I. Conrad Höfer, Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665–67 und ihr Dichter. XI, 215 S.

II. Friedrich Schulze, Die Gräfin Dolores. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens im Zeitalter der Romantik VII, 101 S.

III. Ernst Reclam, Johann Benjamin Michaelis. Sein Leben und seine Werke VIII, 160 S.

Diese neue Sammlung ist zunächst rein an sich aufrichtig und auf das freudigste zu begrüßen. Wenn man bedenkt, wie schwer in den meisten Fällen Erstlingsarbeiten unterzubringen sind und wie so manche wissenschaftliche Arbeit entweder allzustark gekürzt oder zerstückelt als Zeitschriftaufsatz, oder als Buch auf Kosten des Verfassers oder in schlechter Ausstattung erscheinen muß, so wird man Albert Kösters Anschluß an das bereits von Muncker (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte), Walzel (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte; vgl. Studien V, 147), Koch-Sarrazin (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte; vgl. Studien V, 138) gegebene Beispiel vollauf billigen. Die Verfasser treten in dieser Sammlung unter der Führung ihres Lehrers auf den Plan. Köster hat die Sammlung mit ein paar warmen Worten sehr hübsch eingeleitet –; wenn die einzelnen natürlich auch die volle Verantwortung für das von ihnen Geleistete und Vorgebrachte übernehmen müssen, so wird man doch immer bedenken, daß es Seminararbeiten sind, was hier geboten wird, und wird wegen irgendwelcher, allenfalls einen Tadel rechtfertigender Kleinigkeiten nicht allzuscharf mit den Verfassern ins Gericht gehen. Anderseits haben die Verfasser wiederum alle die großen, nie zu unterschätzenden Vorteile, die dem jungen Autor daraus erwachsen, daß er seine Arbeit gedruckt vor sich sieht – gerade dadurch wird das Reiferwerden, die Selbstvervollkommnung, die sachliche Beurteilung der eigenen Leistung ungemein gefördert. Es sind also dem angehenden Gelehrten auf diese Art die Vorteile des Gedrucktwerdens geboten, die Nachteile bleiben ihm erspart. Und wie schön ist's außerdem, wenn die Mit-

glieder eines und desselben Seminars auch nach außen hin als geschlossene Schule auftreten, und was ihre Mühe zutage gefördert, nach dem vom Lehrer hierzu ausersehenen Platz zusammentragen!

Im ersten Bande führt Höfer in dem ersten Abschnitt seiner Arbeit den Beweis dafür, daß der Verfasser der Schwarzburg-Rudolstädter Festspiele, der sich selbst „Cilidor“ nennt, niemand anderes ist als der Lexikograph Caspar von Stieler, dessen Autorschaft für die „Geharnischte Venus“ Köster schon früher nachgewiesen hat. Höfer hat, was Sammlung, Anordnung und Benutzung des Materials anlangt, alles Lob verdient und höher noch als sein Fleiß und die peinliche Genauigkeit seiner Gedankenreihen ist die Kunst zu schätzen, mit der er mit kluger Verwertung aller Tatsachen und Voraussetzungen, die die Sache selbst mit sich bringt, sein Ergebnis zustande bringt. Der zweite, bei weitem umfangreichere Teil der Arbeit behandelt die fünf Dramen Stielers nach ihrem Aufbau, im Verhältnis zu ihren Quellen, in ihren Charakteren, ihrer Sprache und Technik; ferner Stielers Übersetzungen und die bezeugten Aufführungen seiner Theaterstücke. Hier erbringt der Verfasser den Beweis, daß ihm die literarhistorische Methode wohl geläufig ist; auch hier anerkennenswerter Fleiß und große Genauigkeit. Sehr hübsch ist endlich, was über Stielers Bedeutung für die Geschichte des deutschen Dramas, sowie über die von seiner Produktion ausgehende Nachwirkung gesagt wird. Eine „zusammenfassende Charakteristik“ schließt die Arbeit erfreulich ab. Ein Anhang enthält Bibliographie und Anmerkungen, sowie eine vortreffliche Zusammenstellung sprachlicher Eigenheiten, auf Grund deren Höfer zur Überzeugung gekommen ist, daß der Redaktor der unter dem Titel „Liebeskampff oder Ander Theil der Engelischen Comoedien und Tragoedien“ 1630 erschienenen Sammlung ein Thüringer gewesen sein müsse.

Eine außerordentliche Belesenheit und eine große Selbständigkeit in Aufbau und Darstellung sind Schulzes Arbeit über die Gräfin Dolores nachzurühmen. Er behandelt zuerst knapp, aber gut das deutsche Geistesleben von 1806 bis 1815, kommt dann auf Achim von Arnims Persönlichkeit und Entwicklung zu sprechen, legt die Entstehungsgeschichte des Romans dar und analysiert den letzteren schließlich mit besonderer Hervorhebung des Eheproblems nach Gedankenwelt, Gestalten, Motiven und Technik. Ganz besonders erfreulich sind die zahlreichen Stellen, an denen Schulze ausführlicher wird. Sehr schön handelt er da mitunter über allgemeinere romantische Fragen, wie über das Verhältnis der Romantiker zur Kirchenmusik, über die Beziehungen zwischen Jean Paul und der jüngeren Romantik. Auch über die Geschichte des Romans fällt manche gute Bemerkung und wo der Autor polemisiert (wie S. 95 gegen Donner), tut er es mit Glück und Berechtigung. Die Literaturangaben erfreuen durch ihre Reichhaltigkeit bei wohltuender Knappheit. Das sorgfältig angelegte Register erleichtert die Benützung der Arbeit ungemein.

Auch über die Michaelis-Monographie von Reclam läßt sich Gutes sagen. Die Biographie ist kurz, aber erschöpfend, glücklich disponiert, auf, wie es scheint, vollständig zusammengebrachtes und sehr gut verarbeitetes Material gestützt. Ebenso ist die umfassende, vierzig Seiten füllende Biblio-

graphie sehr anzuerkennen. Die Quellenuntersuchung über Michaelis' Fabeln (S. 135–153) schlicht und knapp, aber um so übersichtlicher und verdienstlicher. Ein Register wäre vielleicht auch hier am Platze gewesen.

Wien. Egon von Komorzynski.

Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Franz Muncker, Berlin. Verlag von Alexander Duncker. 8°.

XVII. Bd. Stefan Hock, Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. 1900. XII, 133 S. Mk. 3,40; Subskriptionspreis Mk. 2,85.

XXV. Bd. Otto Driesen, Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem. Mit 17 Abbildungen im Text. 1904. XII, 286 S. Mk. 5; Subskriptionspreis Mk. 4,20.

XXVII. Bd. Johann Czerny, Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland. 1904. VII, 86 S. Mk. 2,50; Subskriptionspreis Mk. 1,85.

Die Arbeit Hocks zerfällt in zwei Teile, von denen der erste „die Sage vom Vampyr" und die zweite „den Vampyr in der schönen Literatur" behandelt. Im ersten Teil wird der Vampyrglaube in seiner Entstehung und Verbreitung untersucht, auf die Vorstellungen von den Toten bei den auf niederer Kulturstufe stehenden Völkern, auf gewisse mythische Gestalten bei den Indern (Gandharven, Pisâchas), Armeniern (Daschnavor), Arabern, Japanern, Skandinaviern und Finnen verwiesen, Gestalten, die zwar „Blutsauger" sind und „den Weibern wollüstig nachstellen", aber mit dem Vampyr nicht identisch seien. Der Verfasser glaubt vielmehr, daß die physiologischen und mythischen Grundlagen der Alpsagen und der Sagen von wiederkehrenden Toten die Basis seien, aus welcher der Vampyrismus erwachsen sei. Er trägt daher allerlei Material über Alpsagen und wiederkehrende Tote zusammen, natürlich ohne erschöpfend [1]) zu sein, aber immerhin interessant.

Ich für meine Person teile Hocks Ansicht nicht. Ich glaube nicht, daß man es nötig hat, zur Erklärung des Vampyrismus die beiden erwähnten Sagenkreise heranzuziehen, wenn auch zugegeben werden soll, daß sie hin und wieder auf die Bildung und Gestaltung der Vampyrsagen eingewirkt haben. Mich wundert es, daß Hock, indem er von indischen, dem Vampyr verwandten Ungeheuern spricht, eine indische mythische Gestalt vergaß, die sich nicht nur fast ganz mit dem Vampyr deckt, sondern ihn auch gewisser-

[1]) So wäre z. B. aus J. W. Wolfs „Niederländische Sagen" nachzutragen: Nr. 315, 316 (Tote kehren wieder), 317 (Tote finden den Weg wieder), 429 (Die wiederkehrende Geliebte) usw. – Washington Irvings "The Spectre Bridegroom" (Sketchbook) und "The adventure of the German Student" (Tales of a Traveller) gehören gewissermaßen auch hierher; nur trieb der schalkhafte Amerikaner „mit Entsetzen Scherz".

maßen erklärt. Ich meine das indische Totengespenst Vetála, welches, wie jeder Kenner der indischen Märchenliteratur weiß, in den Kirchhöfen haust, in die Leichname der Toten fährt, sie dadurch aufs neue belebt, die Lebenden aufsucht und verzehrt. Tawney, der englische Übersetzer von Somadevas *Kathá Sarit Ságara*, einer großen Märchensammlung, in welcher das Totengespenst unzählige Male vorkommt, übersetzt „Vetála" geradezu mit „vampire" und betont wiederholt dessen Ähnlichkeit mit dem slawischen Vampyr. Da nun das Totengespenst auch in China, ferner bei den Kalmücken usw. sich findet, so geht meine Ansicht dahin, daß der Vampyrglaube, von Indien kommend, auf dem bekannten Wege nach Rußland und den anderen slawischen Ländern gelangt ist. Ursprünglich sah man im Vampyr einen von einem Totengespenst belebten Toten, bis die Mitwirkung des Gespenstes nach und nach in Wegfall kam. Spuren des ursprünglichen Glaubens haben sich vielfach erhalten. Ich begnüge mich, hier auf Ralsson *The Songs of the Russian People* (2. Auflage, London 1872, S. 412) zu verweisen, wo es heißt: „According to the Servians and Bulgarians unclean spirits enter into the corpses of malefactors and other evilly disposed persons, who then become vampires. Ich gedenke auf den Gegenstand bei anderer Gelegenheit ausführlicher zurückzukommen.

In seiner Charakterisierung des Vampyrglaubens unterscheidet Hock zwei „nicht immer streng getrennt" vorkommende Formen des Vampyrs: die eine, die aus dem Grabe steigende umherwandelnde, die mit dem Blute kräftiger Menschen ihr Leben verlängert, „die naturgemäß in der Dichtung einzig Verwendung findet, in der Volkssage aber nicht häufig ist" und die andere, die den Leichnam tagsüber im Grabe läßt, dem sie nur nachts entsteigt, um Schläfer oder Wanderer anzufallen.

Ich kann dieser Unterscheidung Hocks, soweit sie den Volksglauben anbetrifft, nicht zustimmen. Der Volksglaube kennt nur die zweite Form des Vampyrs und nur für diese vermochte Hock Material, und nebenbei bemerkt, recht interessantes Material zusammenzutragen. Die erste Form, der auch des Tags umherwandelnde Vampyr, ist sicher ein Gebilde der modernen Dichtung. Über den im Grabe wohnenden Vampyr spricht sich Hock ausführlich aus. Er beantwortet die Frage: Wer wird ein Vampyr? erörtert das Wesen des Vampyrs und die zu seiner Bekämpfung verwendeten Mittel. Sodann bringt er eine Reihe von Mitteilungen, welche das Vorhandensein des Vampyrglaubens schon im Mittelalter bezeugen; ferner erzählt er Vampyrsagen, welche, anfangend bereits im 14. Jahrhundert und bis in die neue Zeit fortgeführt, vorwiegend in slawischen Ländern spielen. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Stellungnahme des Jahrhunderts der Aufklärung für oder gegen den Vampyrglauben, natürlich ist überwiegend das letztere der Fall. Ein weiteres Kapitel gibt über das Wort Vampyr nicht sowohl eine neue etymologische Deutung, als Notizen über die verschiedenen Verwendungen des Wortes in natürlicher wie übertragener Bedeutung. Damit schließt die erste Hälfte der Arbeit, welche 62 Seiten umfaßt.

Bei der zweiten Hälfte der Arbeit (S. 63–133), die, wie gesagt, der dichterischen Verwertung des Vampyrmotivs gilt, schickt Hock die richtige

Bemerkung voraus, „daß der Stoff der Vampyrsage von vornherein einer künstlerischen Behandlung ungünstig, nur selten wertvolle Bearbeitungen erfahren habe". Es macht daher nichts, wenn sich Hock ein paar Bearbeitungen hat entgehen lassen, die vergessen im Staube alter Leihbibliotheken schlummern. Er hebt mit Goethes „Braut von Korinth" an, deren Entstehungsgeschichte und dichterische Absicht er geschickt beleuchtet. Dann kommt er zu Lord Byrons Vampyrfragment und der von ihm angeregten Erzählung Polidoris, welch' letztere er dem Inhalte nach mitteilt. Nun betrachtet er das Verhältnis Goethes und der Romantiker zu Polidoris Novelle bezw. zum Vampyrmotiv. Die Romantiker erscheinen unserem Verfasser durch ihre Neigungen, ihre Schöpfungen „wohl vorbereitet zur Aufnahme des Vampyrs". Wenn gleichwohl keiner der bedeutenderen Dichter aus ihrem Kreise den Stoff behandelte, so liege der Grund hiervon in dem Umstande, daß die Sage erst zu spät in ihren Gesichtskreis trat. Das nächste Kapitel ist Polidoris Nachahmern gewidmet (Nodier, Carmouche, Achille de Jouffroy, Paul de Feval, L. Ritter, die deutschen Opern von Wohlbrück-Marschner, Heigel-Lintpaintner, Taglioni-Hertel), dann kommen die weiblichen Vampyre (Raupachs „Laßt die Toten ruhen" und Th. Hildebrands „Vampyr"), Spindlers Novelle und das darauf zurückgehende Drama A. Cosmars und mehrere falsche Vampyre (Scribes „Vampire", Zschokkes „Der tote Gast" usw.) an die Reihe. Den Beschluß macht „Der Vampyr in der modernen Literatur (Karl May, H. Wachenhusen, Turgenjew, Sacher-Masoch, Max Haushofer, Ossip Schubin, Przybyszewski, F. Dahn, R. Dehmel, Eduard Stucken usw.).

Hock hegt mit Recht eine geringe Meinung von den dichterischen Bearbeitungen des Vampyrstoffes. Er nimmt davon nur aus: 1. Goethes „Braut von Korinth" „einsam und gewaltig"; 2. Marschners Oper „als einziger Denkstein aller Versuche mit dem spröden Stoffe in dem künstlerischen Besitz des deutschen Volkes" —, „die Musik, die fast ausschließlich die romantische Bewegung dem großen Publikum unserer Tage veranschaulicht, hat auch hier die Dichtung übertroffen" — und 3. in der Neuzeit, Turgenjews Novelle „Die Visionen" „ein Meisterwerk". Um meinen Standpunkt gleich darzulegen, so erblicke ich ausnahmslos in den Vampyrdichtungen durchaus ungesunde, nur krankhaften Gemütern zusagende Erscheinungen. Ich teile die Ansicht Sylvesters (s. Hock S. 81) und betrachte den „Vampyrismus als eine der furchtbar grauenhaftesten Ideen", welche ausartet „ins Entsetzliche, scheußlich Widerwärtige". Das einzige Gebiet, wo der Vampyr geduldet werden kann, ist, neben der Sage, das Märchen.

In zahlreichen Anmerkungen hat der Verfasser nicht nur viel Literatur zusammengetragen, sondern auch noch manche minderwertige Dichtung verzeichnet, die eine Würdigung nicht verdiente.

Hocks Buch ist recht belehrend und zugleich anziehend geschrieben. Es ist eine fördernde Leistung. Mag der Vampyr noch so abstoßend und zu künstlerischen Leistungen ungeeignet erscheinen, es war doch von Wichtigkeit, einmal seiner Rolle in der Literatur nachzugehen. Es bleibt nur zu bedauern, daß Hock, nachdem er schon die ausländische Dichtung

zu berücksichtigen hatte, nicht auch die übrigen fremdsprachlichen Bearbeitungen aufnahm.

Man gestatte mir nur noch ein paar Bemerkungen. Den Anstoß zur Vampyrdichtung im 19. Jahrhundert gab, wie wir sahen, Lord Byron. Es wundert mich daher, daß Hock nicht erwähnt, daß der große Brite schon einige Jahre vor dem „Vampyr" (1816) in seinem „*Giaur*" (1813 gedruckt) von dem Motiv Gebrauch macht. Die Stelle lautet:

But first on earth as Vampire sent,
Thy corse shall from its tomb be rent,
Then ghastly hunt thy native place,
And suck the blood of all thy race;
There from thy daughter, sister, wife,
At midnight drain the steam of life,
Yet loathe the banquet, which perforce
Must feed thy livid living corse etc."

Wie sehr man damals in England ähnliche Stoffe liebte, beweist auch Heats' „Lamia" (1819), deren Stoff der bekannten Erzählung in Philostratus' «Vita Apollonii» entlehnt ist.

Etwas mehr Vorsicht hätte ich im Buche hin und wieder bei Daten und anderen kleinen Angaben gewünscht. So gibt Hock z. B. S. 126 französische und italienische Stücke an, welche das alte Lustspielmotiv „vom Liebhaber, der sich tot stellt oder andere totsagt, um die Braut zu erringen", enthalten. Aber die von ihm angeführten Stücke behandeln zum Teil etwas anderes. In Sforza d'Oddis «I Morti vivi» (1576) und in der davon nachgeahmten Tragi-comédie Douvilles (richtiger D'Ouville's «Les Morts vivants» – nicht 1654, wie Hock schreibt, sondern 1646/47 gedruckt – gilt der Ehemann einer jungen Frau und die Braut eines jungen Mannes als tot und die Witwe strebt den Besitz des Jünglings an, bis plötzlich das Erscheinen der Totgeglaubten eine unerwartete Lösung bringt. Über dieses Motiv – dem griechischen Roman des Achilleus Tatius entlehnt – vgl. meine Abhandlung „Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières", Ztschr. für franz. Sprache und Literatur XXVII, 234ff., 251ff., 256ff. – Quinaults «Le fantôme amoureux», das bereits 1656 und nicht erst 1659, wie Hock nach Parfaict angibt, ans Licht kam, bezw. aufgeführt wurde, ist eine Bearbeitung von Calderons «El galan fantasma» und dramatisiert die Idee, daß ein Liebhaber, von seinem Nebenbuhler im Duell für tot auf dem Platze gelassen, genest und späterhin von dem anderen für sein Gespenst gehalten wird. – Ferner führt Hock an: „Unbesonnenheit und Leichtsinn oder der fälschlich angegebene Tote" (n. d. Fr. Freyberg 1788) Martinville. Ich bemerke hierzu, daß nicht Martinville, sondern Andrieux der Verfasser des französischen Originals («Les Étourdis ou le mort supposé», aufgeführt 1787) ist und daß auch dieses Stück mit dem obigen Thema nichts zu tun hat. – Diese Kleinigkeiten wollen in keiner Weise den Wert der anerkennenswerten Arbeit schmälern.

München. Artur Ludwig Stiefel.

Die Stärke von Driesens Werk liegt in der frischen Energie, mit der es den Beweis zu erbringen sucht, daß der Narrentypus Harlekin sich aus dem altfranzösischen Teufel Herlekin (Hellequin) entwickelt hat, und zwar nicht in Italien, sondern auf französischem Boden. Auf einem merkwürdigen Umweg ist Driesen zu dieser Behauptung gelangt. In Verfolg einer Untersuchung über die Komödie des 17. Jahrhunderts hatte er sich auch mit der Vorgeschichte der lustigen Person zu beschäftigen und „so entstand die vorliegende Arbeit, eigentlich nur Mittel zum Zweck: sie sollte die bis jetzt fehlende Grundlage sein für eine allgemeine Geschichte des Harlekin". Um sich in seinem Urteil nicht beirren zu lassen, legte D. alle einschlägige Literatur beiseite und machte sich erst am Ende seiner Arbeit mit den übrigen Erklärungsversuchen bekannt. Man könnte mit dem Verfasser rechten, ob die von ihm befolgte (‚voraussetzungslose'?) Methode eben empfehlenswert und von Vorteil ist; er mag zu seinem Ergebnis noch so unabhängig gekommen sein, jedenfalls verstößt es gegen die wissenschaftliche Gerechtigkeitsliebe, wenn D. so wenig von seinen Vorgängern spricht. Denn so neu, als man der Einleitung nach schließen sollte, ist die Theorie von der Entwicklung des Hellequin zu Harlekin nicht, und die verstreuten Anmerkungen, in denen sich D. mit früheren Erklärern auseinandersetzt, orientieren nur oberflächlich über die Ergebnisse der bisherigen Forschung. Bereits 1836 hat Paulin Paris (Les Manuscrits François I, 321 ss.), an den Roman du Fauvel anknüpfend, eine Entwicklung des Begriffes Hellequin dargelegt und aus einigen heute nicht mehr stichhaltigen Voraussetzungen die wichtige Folgerung gezogen: «la *Mesnie Hellequin*, partie nécessaire des cortéges effrayants ou grotesques dans le moyen âge, est devenue insensiblement, sous la main des arrangeurs, notre *famille d'Arlequin*.» [1]) Eine eingehende Untersuchung wurde der Mesnie Hellequin durch Gaston Raynaud zuteil (Études dédiés à Gaston Paris 1891, I, 51–68) und es geht nicht an, diese vor Driesen hervorragendste Leistung auf dem Gebiete der Hellequinforschung so nebenbei zu erwähnen, wie es der Verfasser S. 12 tut, wo er doch selber eingesteht, Raynaud viele Belegstellen entnommen zu haben.[2]) Raynaud war es, der die Bande zwischen Hellequin und Arlechino am allerfestesten geknüpft hat; aber auch er glaubte noch, nicht zwar die Benennung, wohl aber den Begriff des komischen Typus Harlekin aus Italien herleiten zu müssen. Darum sollen auch durch diese Hinweise die Verdienste Driesens nicht geschmälert werden, denn er ist in einem entscheidenden Punkt über seine Vorgänger hinausgegangen, indem er alle Scheingründe für den italienischen Ursprung des Harlekin in überzeugender Weise widerlegt hat. Und in diesem Ergebnis berührt er sich mit einer gleichzeitig und unabhängig entstandenen, ganz kurzen Untersuchung, die gleichfalls auf Raynaud fußt, mit

[1]) Von Driesen erst zum Schluß des Buches (S. 277) gestreift. Paris' Behauptung wiederholen die bedeutendsten Forscher auf dem Gebiete mittelalterlicher Dramatik in Frankreich, so Magnin in Journal des Savants 1846, 555 und Petit de Julleville, Mystères I, 388. — [2]) Als neuen Beleg teilt D. eine Stelle aus dem Codex Runensis mit (S. 236f., aus der Abtei Reun in Steiermark; Mitte des 13. Jahrh.). Entgangen ist ihm ein bei Du Cange III, 642b wiedergegebenes Zitat aus Radulf de Presles (14. Jahrh.).

J. F. Jacobsens ‚Harlekin og den vilde Jaeger' (Dania IX, 1902, 1–19). Ich werde Gelegenheit haben, die Ansichten der beiden Forscher zu konfrontieren.[1])

Nachdem Driesen im ersten Abschnitte durch etymologische Gründe nachgewiesen, daß das Wort hellequin in Frankreich gebildet wurde[2]) (h aspirée ist bezeugt durch orthographische Tradition, durch frühere Erklärungsversuche und durch prosodische Gründe), behandelt er in acht Kapiteln des zweiten Abschnittes die Bedeutung des Wortes Harlekin. Der Anhang bringt nicht weniger als elf Nummern, teils Belegstellen, teils Untersuchungen. Es ist sehr zu bedauern, daß der Verfasser die ältesten Belegstellen nicht vollinhaltlich und im Originaltexte zum Abdrucke brachte. Denn bei diesen subtilen Untersuchungen kommt gar viel auf ein einziges Wort und auf den Kontext an. Leider hat Driesen in den meisten Fällen nur eine allerdings leicht fließende Übersetzung mitgeteilt; die Prüderie, die ihn zur Fortlassung einiger Stellen bewog, ist bei einem Historiker gallischen Humors vollends unbegreiflich.

Die erste Erwähnung der ‚familia Herlechini' findet sich in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts (und nicht, wie Driesen meint, am Ende des elften[3]) bei dem normannischen Historiker Ordericus Vitalis. Er berichtet von der Vision eines Mönchs, dem auf dem Heimwege von einem Krankenbesuch das wütende Heer der verdammten Seelen begegnet war; „haec sine dubio familia Herlechini est", sagt er zu sich selber; „a multis eam olim visam audivi; sed incredulus relationes derisi, quia certa indicia nunquam de talibus vidi. Nunc vero manes mortuorum veraciter video" (ed. Le Prévost III, 371, Driesen 27). Mythologischen Vorstellungen entsprungen, waren die Herlekinleute (familia Herlechini = maisnie Hellequin) gleich nach ihrem Entstehen mit Merkmalen der christlichen Seelenlehre in Verbindung gebracht worden, wie das angeführte Zitat aus Ordericus zeigt. Und während sie, sowie auch andere Vertreter der Wilden Jagd, einerseits vom Volksaberglauben als Symbole der Naturvorgänge (Sturm und Irrlichter) gefaßt wurden, bemächtigte sich ihrer die christliche Dämonologie, um sie gleich anderen heidnischen Gestalten zu Trägern des bösen Prinzips umzudeuten. Diese beiden Vorstellungsgruppen nun, sowohl die kobold-artigen Wesen der Volkstradition, als auch die Repräsentanten des Bösen in der Überlieferung der Geistlichen, waren nicht abgeneigt, sich mit komischen Elementen zu paaren: sie beide haben Einfluß geübt auf die Art und Weise, wie Hellequin in einem hochbedeutenden Denkmale der altfranzösischen Poesie vorgeführt wird. Aus guten Gründen richtet der Verfasser in den

[1]) Die von D. S. 12 erwähnten Versuche, den Ursprung des Harlekin ins Altertum zu verlegen, erneuert Hermann Reich (Deutsche Literaturzeitung 1904, S. 602 f.). Eine scharfe Ablehnung von Reichs Harlekintheorie zugunsten Driesens bei Schneegans, Herrigs Archiv CXIII (1904), 208. Über Beziehung zwischen Harlekin und Mimus vgl. Reich, Neue Jahrbücher 1904, 724. [2]) Ein bescheidener Ansatz dazu auch bei Jacobsen S. 18. [3]) Ordericus Vitalis geb. 1075! Der dritte Teil seiner Historia Ecclesiastica kann erst nach 1128 begonnen worden sein (s. Migne, Patrologia latina CLXXXVIII, 11). Driesens bibliographische Angaben sind ungenügend. Er benutzte die Ausgabe von Le Prévost [1838–1855]. Die Herlekinstelle bildet das 17. Kapitel des 8. Buches (pars tertia): „Mirificus casus cuiusdam presbyteri episcopatus Lexoviensis"; am leichtesten zugänglich bei Migne CLXXXVIII, 607–612, eine französische Übersetzung in Guizots Collection des Mémoires relatifs à l'hist. de France XXVII, 322–333.

ersten Teilen der Untersuchung sein Hauptaugenmerk auf diese Dichtung, nämlich auf das Jeu de la feuillée von Adan de le Hale, und mit feinem Verständnis hat er auch die Komik der Situation herausgefunden. Für seinen Herrn Hellequin, um die Hand der schönen Fee Morgue zu werben kommt Croquesot (Narrenbeißer), einer der Herlekinleute. Komisch ist sein Name, komisch sein Gebahren und Reden. Die Beweglichkeit des Luftgeistes hat Croquesot beibehalten, denn noch ist die Erinnerung an die Wilde Jagd der Herlekinleute nicht geschwunden, dabei eignet ihm jedoch das drollig fürchterliche Kostüm und die Lächerlichkeit – des Teufels. Nach seinem Erscheinen und vor dem Verschwinden verneigt er sich vor dem Publikum mit der Frage, ob ihm die Struwelfratze gut stehe. Die Struwelfratze aber war das hervorstechende äußere Merkmal der Teufel auf der französischen Mysterienbühne. Und wie eng der Zusammenhang zwischen Herlekin und Höllenbewohner sein mußte, beweist der Umstand, daß der Hölleneingang der Mysterienbühne als ‚chape de herlequin' bezeichnet wurde, welche Benennung in abgeänderter Bedeutung heute noch als ‚manteau d'Arlequin' in der Bühnensprache fortlebt.

Das schwierige Problem des Verhältnisses zwischen Herlekin und Mysterienbühne hat Driesen meinem Urteil nach nicht völlig gelöst. Ja, ich vermisse bei ihm das Bewußtsein, daß es sich hier um eine der weitreichendsten Fragen, das mittelalterliche Drama in Frankreich betreffend, handelt. Auf zwanzig ermüdenden Seiten, die nach dem feuilletonistischen Anstrich des vorhergehenden Kapitels um so schwerfälliger wirken, verfolgt er zwar die Entstehung des Begriffes ‚chape de Herlequin' und ‚manteau d'Arlequin'; aber man muß nicht wissen, welchen unberechenbaren Zufällen der Werdegang eines Termins unterworfen ist, um sich von seinen psychologischen Sprachbetrachtungen überzeugen zu lassen. [1]) Das eigentliche Rätsel scheint mir darin zu liegen, daß erstens zwischen dem Herlekin mit der Struwelfratze [2]) bei Adan de le Hale und der herlekinartigen Höllenfratze auf der Mysterienbühne ein ganzes Jahrhundert liegt; zweitens aber in dem Umstand, daß der Teufelsname Herlekin in keinem der erhaltenen Mysterien vorkommt. „Die Namen, die sich in der Diablerie des Mysteriums finden", führt Driesen S. 156 aus, „sind die stereotypen Namen, welche durch Bibel und Kirchenväter gang und gäbe geworden sind." Ich vermag in dieser Erklärung nicht mehr als eine Ausflucht zu sehen. Widerlegt doch der Verfasser seine Behauptung selber, indem er S. 58 Huré, S. 157 Tithilinus [= Tutevillus], S. 174 Noiron als französische Mysterienteufel namhaft macht! Auch fremde Literaturen beweisen die Unhaltbarkeit seiner Annahme; so hat Weinhold (Gosches Jahrbuch für Literaturgeschichte 1865, I, 18 f.) in deutschen Spielen, die doch auch „aus der Kirche hervorgegangen" sind, an

[1]) Ganz anders urteilt über diese Ausführungen Schneegans, Herrigs Archiv 1904, S. 211. – Auf den Zusammenhang der Benennungen für das alte und für das moderne Bühnenrequisit hat schon Paulin Paris aufmerksam gemacht – Vgl. auch Jacobsen S. 18. [2]) Der sonst peinlich gewissenhafte Verfasser hat übersehen, daß die Struwelfratze bei Adan de le Hale nicht bloß ‚hurepiaus' genannt wird, sondern auch ‚hielepiaus' – V. 835 ‚Me ‚siet il bien li hielepiaus?' Wär es erlaubt, aus diesem ‚hielepiaus' auf einen Mysterienteufel ‚Hielekin' zu schließen? (einen Teufel ‚Huré' hat es gegeben).

40 Teufelsnamen heimischer und moderner Prägung nachgewiesen,[1]) und gerade in solchen Osterspielen, bei denen romanischer Einfluß feststeht, läßt sich eine besondere Buntheit der Teufelsnamen bemerken (z. B. im Redentiner Osterspiel, s. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, 27). Trotzdem ist Herlekin kein einziges Mal als Mysterienteufel belegt, und doch hat er, wie die teuflische ‚hure' und die ‚chape de Herlekin' beweisen, allerengste Fühlung mit der mittelalterlichen Bühne gehabt. Daher muß man sich zu der auch bei Driesen hervorschimmernden Annahme bequemen, daß die Mysterien, in denen Herlekin handelnd auftrat, nicht auf uns gekommen sind. Die Überlieferung der französischen Dramen ist äußerst lückenhaft und besonders über den Anfängen der Teufelsspiele lagert noch Dunkel. Ganz sicher haben die für uns erst mit dem 15. Jahrhundert einsetzenden Mysterien ein langes, unaufgeklärtes Vorspiel gehabt, ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß es bereits zur Zeit Adans de le Hale Teufelsspiele gegeben hat. Das Verhältnis des Croquesot zu seinem Maistre Hellequin z. B. erinnert an Satans Furcht vor Lucifers Bestrafung, wenn Satan unverrichteter Dinge in die Hölle zurückkehren soll; vgl. V. 712 f. (ed. Rambeau, Ausgaben und Abhandlungen LVIII) ‚Aími dame ie n'oseroie, Il me geteroit en le mer'. Ich weiß wohl, daß dadurch allein fürs 13. Jahrhundert noch keine Mysterien nachgewiesen sind, doch wollte ich diesmal nur darauf aufmerksam machen, daß auch die Geschichte Herlekins sich nicht klar vor uns abspielt und daß wir gerade für die wichtigste Periode nicht ohne Vermutungen auskommen. Weit eher als auf epischem und didaktischem Gebiete (komische Sprichwörter, Formeln etc.) möcht ich den eigentlichen Übergang zur Komik der Herlekingestalt im Drama selber suchen. Gibt man die Existenz eines Herlekins in verschollenen Mysterien zu — womit ja auch Driesen S. 157 zu rechnen scheint —, so stellt sich die spätere Entwicklung als innere Notwendigkeit dar: Herlekin hatte dieselbe Umwandlung zu erfahren wie die übrigen Höllenbewohner, er mußte zum komischen Teufel werden.[2]) Erleichtert war diese Metamorphose durch die ihm von Haus aus anhaftenden Züge, die zwischen Ernst und Komik schweben. Es war dann nur mehr Frage der Zeit und des Zufalls, ob sich Herlekin vollends zu einem menschlichen, zu einem menschlich lächerlichen Typus durcharbeiten werde. Ganz parallel gestaltete sich die Entwicklung der Teufel in England. Sie waren es, die die „lustige Person" in den Misteries vorstellten, wie von Eckardt in erschöpfender Weise dargetan worden ist (Die lustige Person im älteren englischen Drama 1902, Palaestra XVII, 3. Kapitel). Nur wurde dort diese folgerichtige Entwicklung durch Aufkommen neuer komischer Typen (des Vice erst, dann des Clown) gehemmt. Große Ähnlichkeit weist der französische Teufel Herlekin mit dem englischen Teufel Puck (Pughe) auf.[3]) Auch dieser war ursprünglich eine mythische, koboldartige Gestalt — bei Spenser und noch im Sommernachtstraum —, bildete sich aber mit der Zeit

[1]) Vgl. die Zusammenstellung bei Arndt (Germanist. Abhandlungen XXIII) S. 27–31
[2]) Nach Wilhelm Meyer (Münchner Sitzungsberichte III, 56) ist die Anschauung vom „dummen Teufel" bereits dem christl. Altertum geläufig. [3]) Nach Magnins Vorgang bringt Driesen S. 60 Croquesot, den Liebesboten Hellequins, in Verbindung mit dem Shakespeareschen Puck.

zum Teufel um und wurde dann komisch gefaßt, bis ihn Jonson gar zu einem Esel machte ("The Devil is an Ass").

So weit ging die Erniedrigung des Herlekin allerdings nicht. Dagegen tat er sich an den allerschmutzigsten Unflätereien zugute und ward vom 14. Jahrhundert ab die Hauptperson der auf den Straßen parodierten Teufeleien, der sogenannten Charivaris. Diese Charivaris haben, wie aus den ebenso lehrreichen als verdienstvollen Vergleichen bei Driesen S. 143ff. zu ersehen, mit den eigentlichen Diableries der Bühne viele innere und äußere Merkmale gemein; aber auch diese Übereinstimmung wäre nicht zu begreifen, wenn nicht schon vorher Herlekin und diable in einem ganz engen und, ich wiederhole, unaufgeklärten Zusammenhang gestanden hätten. Die Vertrautheit des Herlekins mit Hexen und Vetteln[1]) ist eine echt teuflische Eigenschaft und besonders ein Merkmal der Teufel im frühesten Drama. Man denke nur an die Passionsspiele, wo die Teufel, nachdem ihr Reich durch den Heiland zerstört worden, sündige Seelen in die Hölle schleppen und zum Schluß als Triumph und Zierde eine Kupplerin holen. In Frankreich sind zum Unterschied von andern Ländern solche Szenen vor dem 15. Jahrhundert nicht bekannt: ein Fingerzeig mehr für die nur mangelhafte Überlieferung.

Einen famosen Nachklang fanden diese Szenen in der Höllenfahrt der Mutter Cardine, der berüchtigten Kupplerin des 16. Jahrhunderts, für unsern Gegenstand von höchster Bedeutung, da sie in einem Gedicht besungen wurde, das das älteste Harlekin-Dokument vorstellt (1585; Driesen 248ff., Harlekin pariser Aussprache für Herlequin). Zu jener Zeit waren die teuflischen Merkmale Harlekins stark im Schwinden begriffen, er näherte sich immer mehr den anderen, den menschlich komischen Typen, und so geschah es, daß er von den damals in Pariser Theaterkreisen wirksamsten Italienern mit ihrem Bauernlümmel Zanni verschmolzen wurde. Es beruhte dies auf dem Einfall eines italienischen Komödianten, gewiß war es nicht die Folge einer literarischen Tat. Seine Akrobatenkunststücke, bestehend in Tanz und Behendigkeit, hat auch der Harlekin (italienisiert in Arlecchino) des 17. Jahrhunderts nicht verleugnet. Wann die endgültige Umformung des Clowns „Teufel" zum Clown „Diener" vor sich gegangen, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. Vielleicht war es 1572 durch den Schauspieler Ganassa geschehen. Einen letzten Rest seines teuflischen Ursprungs weist noch der Harlekin des Puppentheaters auf in dem hornartigen Auswuchs überm linken Auge, der Harlekin des Volksstücks in dem buntscheckigen Kostüm. — Diese letzten Abschnitte, die der Verfasser mit lehrreichen Illustrationen begleitet, zeugen von ungemeiner Sachkenntnis und unübertrefflicher Gründlichkeit, hier sind die reifsten Früchte von Driesens siebenjährigem Studium zu suchen. Man merkt, daß er das 17. Jahrhundert als Ausgangspunkt genommen hat. Er weiß vortrefflich Bescheid in dem verwirrenden Labyrinth der Commedia dell' arte[2]) und widerlegt mit großem Glück alle Einwände, als stamme Arlecchino aus Italien: denn in der italienischen Komödie habe

[1]) Zu vergleichen auch Jacobsen. [2]) Von Klingler, Die Comédie Italienne in Paris... (1902) ist Driesen nach S. VII der Vorrede unabhängig.

es überhaupt keine komischen Teufel gegeben, und belanglos sei die vielberufene Stelle in Dantes Inferno XXI, wo ein Teufel ‚Alichino' genannt wird. Da manche Spuren der Harlekintradition nach Bergamo wiesen, hat Driesen an Ort und Stelle Untersuchungen gepflogen, die glücklicherweise zu einem negativen Ergebnis führten; über diese mühsame Arbeit berichtet er ausführlich im Anhang S. 260 ff.

Zum Schluß einige Bemerkungen über die maisnie Hellequin, ihren Ursprung und ihr Verhältnis zu Geschichte und Mythos. Allzukurz behandelt Driesen die Probleme. Es zeugt von selbständigem Urteil, daß er sich von Raynauds irreführender Annahme, als sei Hellequin auf historischer Grundlage erwachsen, nicht verleiten ließ; Kittredge hat die Unhaltbarkeit von Raynauds Hypothese nachgewiesen (Romania 1903, S. 303—306) und dadurch eine Behandlung der Frage durch Ferdinand Lot angeregt (ebenda S. 422—441). Für die Untersuchung, welche Form die ursprüngliche ist, ob Hellekin oder Herlekin, sollten bloß philologische Vermutungen als entscheidend betrachtet werden: denn daß Ordericus Vitalis als ältester Gewährsmann die Form mit *rl* schreibt, kann auf einem Zufall beruhen, es kann schon damals beide Doppelformen (mit *rl* und mit *ll*) gegeben haben. Eine etymologische Entscheidung wage ich nicht zu treffen.[1]) Schwieriger noch ist die begriffliche Bestimmung der ‚maisnie hellequin', da diese mythologische Vorstellung eine große Zahl von Sagenelementen in sich schließt. So hat schon Paulin Paris eine von Driesen nicht beachtete Beziehung zur Todesvorstellung herausgefunden, eine Beziehung, die noch bei Estienne de Bourbon[2]) und bei Raulin[3]) fortlebt. Außerdem aber steht der Herlekin in dem weiten Zusammenhang der Überlieferungen vom Wütenden Heer und daher in mittelbarer Beziehung zu den Gottheiten der Winde und der Seelen. Ein einschlägiger Artikel der Quarterly Review (1902, CXCVI, 462—482 "The Evolution of Harlequin") hat die hierhergehörigen Gedankenreihen gemustert und den Ursprung des Herlekinwesens über verwandte mongolische Götzenvorstellungen, über den griechischen Hermeskultus[4]) bis zur indischen Gottheit Yama hin verfolgt. Ob all diese analogen Erscheinungen in der Tat durch eine historische oder wenigstens durch eine logische Kontinuität miteinander verbunden sind, dies zu prüfen wird eine dankbare Aufgabe der Folgezeit bilden. Daher ist es höchst erfreulich, daß Driesen selber seine Forschung nicht für abgeschlossen hält; er stellt (S. VIII der Vorrede) für die allernächste Zeit eine besondere Arbeit über den Ursprung des altfranzösischen Teufels Herlekin in Aussicht. Hoffen wir, daß er Wort hält und daß es ihm glückt, des ungeheuren Stoffes Herr zu werden und dem widerstrebenden Stoff eine erhellende Antwort abzunötigen.

Prag. Ottokar Fischer.

[1]) Doch könnten wohl Lots Erörterungen eine kleine Verschiebung und Vereinfachung in dem Sinn erfahren, daß man zum Etymon *helle* direkt ein Derivatum *hellekin* annähme, in welch letzterem sich *ll* unter vermutlichem Einfluß des altfranzösischen *herle* in *rl* verwandelt hätte. — Zu vergleichen: Grimms Mythologie II⁴, 785 f., Th. Braune in Zeitschr. für romanische Philologie XX, 369, gegen ihn Gaston Paris in Romania XXV, 627. — F. Lot schlägt folgende Entwicklungsreihe vor: helle > herle; herle-kin > hellekin. [2]) éd. Lecoy de la Marche S. 321 „dictum est ei quod iret ad lectum" etc., Einfluß des Vampyrglaubens? [3]) Mir ebensowenig als Driesen (S. 18) im Original auffindbar; zitiert von Ménage, Dictionnaire étymologique 1694, S. 391. [4]) So hätte Jacobsens Satz, Herlekin sei eine Art Hermes Psychopompos, vertiefte Bedeutung.

Die Arbeit von Czerny ist ein nicht unwichtiger Beitrag zur Erkenntnis des „siebenten Klassikers", um den sich nach einem Jahrhundert wieder eine größere Gemeinde sammelt und zu dessen Erforschung von der Wissenschaft bisher noch so wenig geschehen ist. Die schon von Gervinus, Spazier, Gottschall u. a. gelegentlich erwähnte Einwirkung, die Sterne und Hippel auf Jean Paul gehabt haben, wird hier des näheren dargelegt, ohne daß freilich ein wesentliches neues Ergebnis zutage gefördert würde. Jedem Leser des Dichters wird es aufgefallen sein, daß Jean Paul, je deutlicher und reiner er seinen eigenen Stil ausbildet, um so mehr sich von den komischen Schnörkeln des Engländers und den melancholischen Sentimentalitäten des Verfassers der „Lebensläufe" frei macht und selbst wo er etwa im Titan noch subjektive Seitensprünge und schwärmerische Deklamationen anbringt, doch von den beiden Vorbildern seiner Jugend weit entfernt ist. Czerny hat sich wohl in manchen von ihm nachgewiesenen Beeinflussungen noch zu sehr ans Äußerliche gehalten und ist nicht in die ganz einzigartige Form der großen Romane Jean Pauls völlig eingedrungen. Überhaupt hält er sich von jeder Überschätzung seines Autors sorgsam fern, ja, er steht ihm mit einer skeptischen Kritik gegenüber, die die Maßstäbe des „Tristram Shandy" genau auf die romantisch-fantastischen Gebilde des Bayreuther Dichters überträgt. Aus diesem Grunde wird das tiefere Verständnis des Jean Paulschen Kunststils durch die Arbeit wenig gefördert, so dankbar wir auch die fleißigen Zusammenstellungen, die sorgsame Klärung der hauptsächlichen Berührungspunkte, die Beibringung eines reichen Materials anerkennen.

Berlin. Paul Landau.

Ariostos Satiren, übersetzt von Otto Gildemeister, herausgegeben von Paul Heyse, Berlin 1904. B. Behr's Verlag. XV, 79 S. 8°.

Die Satiren Ariosts sind eigentlich keine Satiren, sondern Episteln. Die heitere Anmut und der leise Humor dieser poetischen Plaudereien haben, wenn man von Horazens Episteln absieht, die dem Dichter als Muster vorgeschwebt haben mögen, nicht wieder ihresgleichen. Die idyllische und liebenswürdige Gesinnungsart Horazens hat in unserem Wieland einen Geistesverwandten gefunden. Und, offenbar durch die Wielandsche Verdeutschung der Sermonen des Horaz angeregt, hat Ch. W. Ahlwardt (Berlin 1794) eine Wiedergabe der Ariostischen Satiren zum ersten Male versucht. Leider ist dieser Arbeit nicht die Beachtung zuteil geworden, die sie verdient hätte. Ahlwardt bediente sich, ganz wie Wieland, des reimlosen fünffüßigen Jambus und ließ sich wohl auch, wie dieser, von dem behaglichen Plauderton seiner Verse zuweilen in die Breite tragen. Indessen ist, durch die Bemühungen der Romantiker, ein strengerer Formensinn in der deutschen Übersetzungskunst üblich geworden, und die trefflichen Arbeiten von Herz, Heyse und Gildemeister haben gar unsere Ansprüche noch höher gesteigert. — Ariost hätte sich keinen berufeneren Übersetzer als Gildemeister, und

dieser keinen berufeneren Herausgeber als Heyse wünschen können. Die vorliegende Übersetzung ist ein Meisterwerk ersten Ranges und scheint mir zum Besten zu gehören, was Gildemeister in dieser Richtung geleistet hat. Der einzige Tadel, den man gegen ihn erheben könnte, ist schon von Heyse gesehen und in seiner knappen Vorrede ausgesprochen worden. „Nur das mag erwähnt werden, daß er (Gildemeister) im Bewußtsein seiner spielenden Herrschaft über Sprache und Metrum zu den Schwierigkeiten, die schon in der Aufgabe liegen, sich eine neue schuf, indem er in der terza rima den Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen streng durchführte, wie er es schon im Orlando und in der Göttlichen Komödie getan, ein Zwang, der in den Satiren sogar von zweifelhaftem Wert für den Gesamteindruck ist, da der Ton bequemer brieflicher Mitteilung eher gewonnen hätte durch einen willkürlichen Wechsel der Reime." Es mögen auf diese Weise einige Härten entstanden sein. Übrigens finde ich die schwächsten Stellen gerade dort, wo Gildemeister sich gezwungen sah, den regelmäßigen Wechsel von männlich und weiblich aufzugeben, z. B. am Schluß der zweiten Satire:

„Freund, willst du hinaus,
Mußt du vom Bauche los den Panzer binden.
Zuvörderst spei erst alles wieder aus,
Was du verschlungen, werde wieder schmal;
Sonst bleibt das Loch der Sieger in dem Strauß."

Die Worte sind an den vollgefressenen Esel gerichtet, der aus der Getreidescheuer nicht wieder hinaus kann, und entsprechen gewiß nur mangelhaft dem italienischen:

Se vuoi quinci
Uscir, trâtti, compar, quella panciera.
A vomitar bisogna che cominci
Ciò che hai nel corpo, e che ritorni macro:
Altrimenti quel buco mai non vinci.

Aber das sind kleine und unbedeutende Mängel. Wie fein im übrigen der ganze Ton getroffen ist, mag eine Probe zeigen. Ich wähle ein für Ariosts Gemütsart besonders charakteristisches Stückchen:

Und lieber streck' ich meine faulen Glieder,
Als daß ich prahle, daß sie einst im Land
Der Scythen waren oder der Numider.
Die Menschen sind Verschied'nem zugewandt:
Der zieht die Glatze vor und der den Degen,
Der seine Heimat, der den fremden Strand.
Wer gerne schweift, der schweife meinetwegen
Nach England, Frankreich, Spanien, Bulgarei;
Ich will in meinem Land der Ruhe pflegen.
Ich sah Romagna, Tuscien, Lombardei,
Die Höh'n, die uns begrenzten und uns schieden,
Und Meere, die uns netzen, sah ich zwei,

Mehr will ich nicht; den Rest der Welt hienieden
Zeigt Ptolemäus mir ohn' einen Deut
Fürs Wirtshaus, ob es Krieg gibt oder Frieden.
Durch alle Meere kreuz' ich ungescheut
Auf meiner Karte; kein Gelübde preßte
Mir je der Sturm ab, der mit Blitzen dräut.
Vom Guten, das Alfons mir gönnt, das Beste
Dünkt stets mir dies, daß er von unsrem Ort
Sich selten trennt und meistens bleibt im Neste.
Er nimmt nicht oft mich von den Studien fort
Und trennt mich nicht, wovon ich ganz mich trennen
Nie könnte; denn mein Herz bleibt immer dort.
Hier lachst du, Freund, ich kann's von hier erkennen,
Und sagst: was dich daheim hält, wollen wir
Nicht Studien, Heimat, sondern Liebe nennen.
Ja, ich gesteh' es, doch erbitt' ich mir,
Daß du nun schweigest, denn für eine Lüge
Griff ich noch nie zum Schild und zum Rapier.
Was auch mich hält zu bleiben, dies genüge:
Ich bleibe gern! Wenn doch die liebe Welt
Nicht mehr als ich nach meinem Wohle früge!

E più mi piace di posar le poltre
Membra, che di vantarle che agli Sciti
Sien state, agl' Indi, agli Etïopi, ed oltre.
Degli uomini son varî gli appetiti:
A chi piace la chierca, a chi la spada,
A chi la patria, a chi li strani liti.
Chi vuole andare a torno, a torno vada;
Vegga Inghilterra, Ongheria, Francia e Spagna:
A me piace abitar la mia contrada.
Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
Quel monte che divide e quel che serra
Italia, e un mare e l'altro che la bagna.
Questo mi basta: il resto della terra,
Senza mai pagar l'oste, andrò cercando
Con Tolomeo, sia il mondo in pace o in guerra;
E tutto il mar, senza far voti quando
Lampeggi il ciel, sicuro in sulle carte
Verrò, più che sui legni, volteggiando.
Il servigio del duca, da ogni parte
Che ci sia buona, più mi piace in questa,
Che dal nido natío raro si parte.
Per questo i studî miei poco molesta,
Nè mi toglie onde mai tutto partire
Non posso, perchè il cor sempre ci resta.

Parmi vederti qui ridere, e dire
Che non amor di patria nè di studî,
Ma di donna, è cagion che non vogl' ire.
Liberamente tel confesso: or chiudi
La bocca, chè a difender la bugia
Non volli prender mai spada nè scudi.
Del mio star qui qual la cagion si sia,
Io ci sto volontier: ora nessuno
Abbia a cor più di me la cura mia.

Den von Giovanni Tambara hergestellten kritischen Text des italienischen Originals konnte sich Gildemeister nicht mehr zunutze machen. Trotzdem hat sich Heyse in löblicher Bescheidenheit versagt, etwaige Korrekturen oder Umstellungen der einzelnen Stücke, wozu ihn der kritische Text veranlassen konnte, vorzunehmen. Auch seine Sacherklärungen beschränken sich auf das Nötigste.

Heidelberg. Karl Vossler.

August Graf von Platen, Tagebücher. Im Auszuge herausgegeben von Erich Petzet. Mit Porträt-Abbildung des Grabmals und Faksimile der letzten beiden Tagebuchseiten. München und Leipzig, R. Piper & Co. o. J. [1905], XX, 400 S. 8°. (= Die Fruchtschale. Eine Sammlung. 2. Band.)

Es war vorauszusehen, daß der großen zweibändigen Gesamtausgabe der Platenschen Tagebücher von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler (Stuttgart 1896/1900) über kurz oder lang eine verkürzte Fassung folgen werde. Was sich für und wider einen solchen Auszug sagen läßt, liegt auf der Hand; sollte er aber einmal gemacht werden, so konnte der Verlag keinen besseren Bearbeiter wählen als gerade Petzet. In der sicheren und richtigen Erkenntnis, daß es nicht darauf ankommen könne, möglichst vielerlei, sondern etwas Einheitliches und Geschlossenes zu bieten, hat der Herausgeber seine Arbeit unter dem maßgebenden Gesichtspunkt in Angriff genommen, in erster Linie ein klares und vollständiges Bild von Platens Seelenleben zu geben. So wird zwar derjenige, der etwa dem Verhältnis des Dichters zur Romantik, zum klassischen Altertum oder zur bildenden Kunst nachzugehen wünscht, nach wie vor auf die große Ausgabe angewiesen bleiben; wer aber vor allem den Menschen kennen lernen möchte, wen das Schauspiel fesselt, wie er sich durch tausend Nöte und Qualen hindurch zur vollen Persönlichkeit entfaltet, der wird bei Petzet wahrlich nicht zu kurz kommen. Im einzelnen mag man hin und wieder anderer Meinung sein und etwa fragen, ob das Erlanger Verhältnis zu Otto von Bülow so reichlich zu seinem Recht kommen mußte, oder die ohnehin allzu lakonischen Aufzeichnungen der italienischen Zeit nicht eine minder knappe Wiedergabe verdient hätte, im ganzen stehe ich aber nicht an, die Art und Weise, wie Petzet die 2000 großen Seiten des Originals auf 400 kleine gebracht hat, geradezu für eine künst-

lerische Leistung zu erklären, die, rein als literarhistorische Talentprobe betrachtet, manche schwer gelehrte Arbeit weit hinter sich läßt; mir persönlich ist die Ausgabe als die denkbar beste Ergänzung meines in der Ausarbeitung begriffenen umfänglichen Buches über Platens geistige Entwicklung doppelt von Wert. Erfreulicherweise hat Petzet sich nicht damit begnügt, einfach den Text von Laubmann-Scheffler nachzudrucken, sondern ist auf die Handschriften zurückgegangen, woraus sich neben geringfügigen hin und wieder auch nennenswerte Verbesserungen ergeben haben. So gewinnt die Würzburger Schilderung von J. J. Wagners Persönlichkeit (L.-Sch. II, 130; P. 148 f.) durch den Hinweis auf „seine unangenehme Stimme" an Farbe; ob Platen in Erlangen (L.-Sch. II, 440; P. 233) wußte, daß Schelling seine Lehrtätigkeit „nach vierzehnjährigem Stillschweigen" wieder aufnahm, ist nicht gleichgültig, ebensowenig, ob bei der Jenaer Unterhaltung mit Gries 1821 (L.-Sch. II, 493; P. 252) „auch" oder „meist" von Calderon die Rede war, und die Klage Platens über „Cardenios" Sinnesänderung 1822 (L.-Sch. 545; P. 269) wird erst verständlich, wenn wir erfahren, daß Hofmann ihm nicht „freundliche", sondern „unerfreuliche" Worte gesagt hatte. Die feinsinnige Einleitung betont mit vollem Recht die ungeheure Wahrhaftigkeit Platens – auch mir ist es in langwieriger Beschäftigung mit ihm nicht gelungen, ihn auch nur auf der kleinsten Unehrlichkeit zu ertappen – und sieht in der unglücklichen Naturanlage des Dichters und seinen daraus erwachsenen Schicksalen den Grund sowohl für die Hemmung seiner freien künstlerischen Entfaltung wie für seine Neigung zu heftiger Polemik und starkem Selbstgefühl. Den Satz, daß Platen aus „der Schicksalstragödie seines Lebens sich selbst verzehrend ethisch doch als Sieger" hervorgegangen sei, wird man unbedenklich unterschreiben dürfen, ohne daß man den bösen Seitenblick auf Oskar Wilde unbedingt zu billigen brauchte. Der starke Hinweis auf die ungeheure Leidenschaftlichkeit Platens kann gar nicht oft genug wiederholt werden, trotzdem wird aber wohl noch mancher Tropfen die deutschen Flüsse hinabrinnen, ehe pedantische und ästhetische Schulfüchse aufhören werden, ihren Schülern und den gläubigen Lesern ihrer Kunstblätter die ergötzliche Fabel von des Dichters „Marmorglätte und Marmorkälte" oder seiner „bloßen Formkunst" aufzutischen. Beigegeben sind dem Buche eine Nachbildung des Reliefbildnisses Platens von Woltreck, meines Wissens die erste, welche das Original auf rein technischem Wege wiedergibt, ein Faksimile der beiden letzten Tagebuchblätter und eine Abbildung des Grabdenkmals in Syrakus. Daran möchte ich die Frage knüpfen, ob denn für die Platen-Herausgeber ein anderes Bild nach dem Leben als das Woltrecksche nicht erreichbar ist? Wo ist das Knabenporträt des Fräulein Kürzinger von 1806 (L.-Sch. II, 759) geblieben, wo das Alabaster-Relief Christens von 1824 (II, 743), wo die Zeichnung Bandels für Rugendas von 1827 (II, 837)? Sollte alles das ganz verschwunden und nicht wenigstens irgendwo einer der Gipsabgüsse nach Christen zu finden sein? Vielleicht erfreut uns Petzet, der gewiß auch dieser Dinge kundig ist, bald durch eine Mitteilung darüber!

Jena. Rudolf Schlösser.

Notizen.

Aus Lessings Meißner Zeit: 1. Lessings „Rezeptionsexamen“ zu St. Afra erwähnt Erich Schmidt (I, 2, S. 19) ohne Nennung des Themas des lateinischen Spezimens. Im „Archive f. d. sächsische Gesch.“ (II, 131) wird es, wohl nach jener „Meißner Jubiläumsschrift“ (Schmidt), mitgeteilt: „In allerlei Volk, wer Gott fürchtet und recht tut, der ist ihm angenehm“ und dazu bemerkt, daß Lessing „schon damals den Grundgedanken seines nachherigen Nathan in nuce als geistiges Samenkorn in seine Seele geworfen sah.“ Schmidt freilich schreibt: „ohne übrigens ein kindliches Präludium zum „Nathan“ zu klimpern.“ Auch seines Großvaters Theophilus L. äußerlich verwandte Dissertation ist hierzu abgetan.[1]) — 2. Zum großen preußischen Lazarethe in Meißen, nach der Schlacht bei Kesselsdorf, über das der Primaner Lessing an seinen Vater, 1. Febr. 1746, lebendig schreibt, geben 1902 die „Mitteilungen des Vereins f. Gesch. d. Stadt Meißen“ (VI, 2, 253ff.) glaubwürdigste Nachrichten: Auf der „Freiheit“, also in Lessings nächster Nähe, starben allein 754 Preußen, Österreicher und Sachsen, darunter 35 Stabs- und Oberoffiziere und beim Afrarektor M. Theophilus Grabner (nicht „Grabener“, nach Rabener) der „Hauptmann von Clöthen von Prinz Leopolds Regiment.“ Nackend und ohne Sarg wurde mancher auf dem „Wägelchen“ des Totengräbers „hinausgeschafft“. Th. Distel (Blasewitz).

Die „Studien“ IV, 347 angeführten Worte Goethes an Frau v. Stein (2. Juli 1781) lauten genauer: „Wie gut ist's, daß der Mensch sterbe u m — gebadet wieder zu kommen.“ Von solchen Erneuerungen seines Lebens spricht Goethe öfters, z. B. an Rochlitz 1. Juni 1817: „Ich mußte mehrmals meine Existenz aus ethischem Schutt und Trümmern wiederherstellen“; ebenso „Zahme Xenien“: „Sie zerren an der Schlangenhaut, Die jüngst ich abgelegt, Und ist die nächste reif genung, Abstreif' ich die sogleich Und wandle neu belebt und jung Im frischen Götterreich.“ Daß aber die Heimrothischen Verse so lange als Goethes Eigentum gegolten haben, wird von Usteri verschuldet sein. Zu dem Satz, daß, wenn der Mensch an Christum glaube und sich ihm hingebe, sein Ich sterbe, um durch den Geist neu erzeugt zu werden, fügt er unter dem Strich mit der Unterschrift „Goethe“ die beiden nur aus dem Gedächtnis zitierten Strofen mit dem Präteritum „gab“ statt „geb“ in der ersten und den Worten: „Hier auf dieser Erde“ statt „Auf der dunklen Erde“ in der andern. Möglich, daß ihm bei der (scheinbaren) Gleichartigkeit des Inhalts der beiden auch in der metrischen Form fast sich deckenden Vierzeilen die Verschiedenheit ihrer Autorschaft entfallen ist. Herm. Henkel (Wernigerode).

Zu „Studien“ V, 485 (daß Gottscheds Ausgabe von Terrassons Philosophie bisher übersehen worden sei), bemerkt Eugen Wolff, daß er in seinem Gottschedwerke II, 190 Frau Gottscheds Beschäftigung mit Terrassons Philosophie erwähnt habe. Von den Früchten dieser Beschäftigung, dem Buche Gottscheds, ist aber auch bei Wolff keine Angabe zu finden. S. 487 Z. 15 ist statt „anzugreifen“ zu lesen „anzupreisen“. — Herm. Jantzen (Königsberg).

Mit der Materialsammlung zu einer Geschichte des deutschen Theaterromans beschäftigt, bittet der Herausgeber von „Bühne u. Welt“, H. Stümcke alle Verfasser einschlägiger Werke um freundlichen Hinweis, sowie bei seltenen, älteren und vergriffenen Werken um leihweise Übersendung. Ebenso erneuert Franz Muncker, nachdem seine treffliche Neuausgabe von Lessings „sämtlichen Schriften“ (Leipzig, G. J. Göschen) im 17. Bde., 334 Briefe von Lessing (1743—1772), im 19. und 20. Bde. bereits 554 Briefe an Lessing (1746—1773) gebracht hat, seine Bitte, ihn für die zwei noch ausstehenden Briefbände mit Nachweisungen von noch ungedruckten oder ihm entgangenen Lessingiana freundlichst unterstützen zu wollen.

[1]) Gottholds Vater, Johann Gottfried, erwähnt (1727), daß er (1714) in Wittenberg eine „Disputation“ a Deuter. 22, 5 „gehalten“ habe. Dieselbe liegt, als „Dissertatio moralis“, gedruckt vor: k. ö. Bibl. z. Dresd. „Phil. C. 209, 16“.

Leben und Wunder der Heiligen im Mittelalter.

Von

Peter Toldo (Turin).[1])

XIII. Vervielfältigungen.

Die meisten Heiligen haben vom Himmel die Gabe empfangen, sowohl die unorganische Materie als auch Pflanzen und Tiere zu vervielfältigen und umzuformen, hauptsächlich aber offenbaren sie ihr Können an unbelebten Stoffen, indem sie zumeist im Dienste der Menschenliebe Lebensmittel vermehren und verwandeln. Die Reihe dieser Wunder eröffnet der hl. Odylon von Clunis bei den Bollandisten (1. Jan., Boll., 11. Jahrh.). Bei einer Zusammenkunft mehrerer Mönche in seinem Kloster war man um Speisung in Verlegenheit. Der Heilige lächelte ob dieser Verlegenheit; von Gottvertrauen erfüllt betete er inbrünstig um Befreiung aus dieser Not: „Cum igitur mensae discumbentium pauci, qui aderant pisces a dapifaris inferuntur, coepit esca in manibus discumbentium crescere, et quo magis a convescientium turba consumitur exuberantius abundare.“ Darauf ißt sich alle Welt satt und es bleibt noch ein gut Teil übrig. Ein andermal, bei einem Festmahl in Rom bietet Odylon den ihn umgebenden Mönchen den geringen Rest von Wein in seinem Glase an und löscht damit den Durst aller; wieder einmal befahl er die Verteilung einer bestimmten Zahl Weintonnen an die Armen und trotz des reichlichen, immer wachsenden Zuspruchs leerten sich die Tonnen nie. „Vinum bibendo non absumitur sed augetur ejus meritis.“ Der hl. Paul Tillon von Gallien (7. Jan.,

[1]) Vgl. Studien V, 337 f. – Die Übersetzung ist von Frau Elise Striemer in Breslau aus der französischen Niederschrift Herrn Professors Dr. Toldo hergestellt.

Boll., 7. Jahrh.) erhält von einer Dame einen Topf mit Öl. Der Heilige segnet ihn, und sofort beginnt das Öl derart sich zu vermehren, daß es aus dem Gefäß fließt und den Träger benetzt. Auch füllt er leere Fässer durch das einfachste Mittel der Segenspendung mit Wein und natürlich hat gerade dieser Wein einen köstlichen Geschmack und eine herrliche Blume. Der hl. Albert, ein Eremit von Siena (7. Jan., Boll., 12. Jahrh.), löscht mit einem kleinen Glase Wein den Durst von zehn Männern: in dem Maße wie sie trinken, nimmt der Wein zu und alle Welt staunt ob dieses Wunders. Der hl. Severin, ein Apostel von Noricum (8. Jan., Boll., 5. Jahrh.), spendet den Armen niemals sich erschöpfendes Öl, und ähnlich wird von dem hl. Frodobertus berichtet: „vinum ejus meritis e vase redundant" und die Menge des Weins überschwemmt den Keller. Der hl. Coenobiarcha von Jerusalem (11. Jan., Boll., 6. Jahrh.) zeigt in Hungerszeiten seine wunderbare Macht: „Quid ergo Deus admirabilium? Rursus quoque suffecit ad paucos allendam magnam multitudinem, sicut etiam prius quinque panibus quinque millia. Simul ergo eorum impleti sunt ventres, et arcae panarine ostendebantur plenae panibus: et illi quidem existimabant fore, ut omnia deficererent: eae vero erant plenae et plura terebant quam praebuerant, et per orationem veluti ad replendos ventres pauperum plurimum fructum produxerant. Ein andermal wurde infolge seines Gebetes: „Ex unico frumenti grano, impletur totum horreum." Der hl. Maurus vervielfältigt Wein durch ein Kreuzeszeichen (15. Jan., Boll., 6. Jahrh.), der hl. Euthymius von Armenien vermehrt Brot, Wein und Öl. Der hl. Fechinus von Irland (20. Jan., Boll.) läßt für seine Gäste vom Himmel Korn, Butter, Milch usw. kommen. Dieser Selige hat nur zu wünschen und sofort findet er alles auf seinem Tische. Der französische hl. Johannes (28. Jan., Boll.) vermehrt das Getreide; die hl. Adelgunde von Belgien sieht unter ihren Augen, was sie den Armen bringt, anwachsen und findet, nachdem sie es verteilt, es noch in ihrem Hause wieder (30. Jan., Boll., 7. Jahrh.); der hl. Aidanus von England (31. Jan., Boll., 7. Jahrh.) vermehrt das Getreide im Speicher und läßt vor seinem erstaunten Koch alle erforderlichen Lebensmittel entstehen; der französische hl. Gildus endlich (29. Jan., Boll., 6. Jahrh.) besitzt eine sonderbare Mühle: „cui semel triticum immisit, quod multis superabundavit annis."

Der hl. Andreas Corsino von Toskana (30. Jan., Boll.) läßt

die Armen eine unerschöpfliche Menge Getreide finden; die hl. Brigitte von England (1. Febr., Boll., 6. Jahrh.) vermehrt alles, was sie mit ihren Händen berührt und findet noch, nachdem sie sie den Hungernden gegeben, ihre Mahlzeit vor, als ob niemand sie berührt hätte. Vom hl. Polychronius wird erzählt (23. Febr., Boll., 5. Jahrh., Syrien): Etenim cum gravis illa siccitas, quae homines affligebat, ad preces incitaret, venit ad eum multitudo sacerdotum. Erat autem una cum eis quidam quoque, cui Antiochenae regionis multi vici pascendi erant crediti. Is ex iis qui aderant, rogabat seniores, ut ei persuaderent, ut manum dexteram imponere lecytho. Cum ii autem dixissent eum non esse id facturum, dum preces post haec fierent et venerandum mihi caput oraret, ille pone stans porrexit duabus manibus lecythum. Is autem ita coepit scatere, ut duo aut tres ex iis qui aderant manus extenderent, et eas plenas oleo acciperent.

Obgleich der französische hl. Severus (1. Febr., Boll., 6. Jahrh.) seine Pferde den Armen gibt, enthält sein Stall immer die gleiche Zahl. Die hl. Verdiane von Toskana gab als Magd ihrem Herrn gehörende Lebensmittel den Armen, besonders Getreide, Bohnen, Erbsen. Als der Herr, der sehr auf seiner Hut war, die Vorgänge in seinem Hause bemerkt, wallt sein Zorn gegen die Heilige auf, doch diese hat keine zu große Mühe ihn zu besänftigen, da sie ihm zeigt „arcam ut prius, plenam fabis". Verdiane muß fliehen, um sich der Vergötterung ihrer Umgebung zu entziehen (1. Febr., Boll., 12. Jahrh.). Der hl. Vedastus von Belgien füllt leere Fässer mit Wein (6. Febr., Boll., 6. Jahrh.); der hl. Antonius Caulea, Patriarch von Konstantinopel (12. Febr., Boll., 5. Jahrh.), die hl. Berlenda von Brabant (3. Febr., Boll.), der englische hl. Berachius (15. Febr., Boll., 6. Jahrh.) vervielfachen besonders Getreide. Der hl. Benedikt, ein italienischer Abt (21. März, Boll., 6. Jahrh.), der hl. Franz von Paula (2. April, Boll.), der deutsche hl. Philipp (3. Mai, Boll., 8. Jahrh.) vermehren hauptsächlich den Wein, doch lassen sich die verschiedenen Arten dieser Vervielfältigungen nicht ganz genau bestimmen, weil der mit dieser Gabe vom Himmel Gesegnete fähig ist, was er nur will, wachsen und sich vermehren zu lassen. Es handelt sich nicht nur um Vervielfältigungen in des Wortes eigentlicher Bedeutung, vielmehr kann z. B. ein Weinfaß, ohne auch nur einen Tropfen Wein zu enthalten, sich füllen und unerschöpflich werden.

Den Gegenstand genau zu bestimmen genügt, um ihn wunderbar zu vermehren. Bei des Himmels Entgegenkommen für die Auserwählten haben diese nur zu beten, um ihre Wünsche erfüllt zu sehen. Aber sei es Vermehrung im wahren Sinne oder ein mehr oder weniger beträchtliches Geschenk der Gottheit, in allen diesen Wundern zeigt sich die Sorge des Himmels nicht nur für das geistige, sondern auch für das leibliche Wohl seiner Auserwählten. Die unvergleichliche Wirkung solcher Wunderzeichen ist besonders in Hungerszeiten begreiflich, und solche unerschöpfliche Fässer und Börsen spielen ja auch in volkstümlichen Erzählungen eine besonders beliebte Rolle.

Unter den mit wirklichen Neuschöpfungen verbundenen Vervielfältigungen sehen wir das Wunder des hl. Hermelandus von Frankreich (26. März, Boll., 8. Jahrh.), der, als er zur Fastenzeit einen Fisch wünscht, vom Meere auf wunderbare Weise einen erhält, und dieser einzige Fisch genügt zur Speisung aller Mönche seines Klosters. Scherzweise befiehlt er dem Wein, den ein Mönch in seinem Glase hat, zu steigen und sieht ihn so anschwellen, daß er das Tischtuch, den Mönch benetzt, ja das Zimmer und das ganze Kloster überschwemmen würde, wenn der Heilige, nachdem er sich am allgemeinen Erstaunen geweidet, ihm nicht befehlen würde, sich still zu verhalten. Ein derartiges Wunder könnte zu dem Glauben verleiten, daß die Heiligen ihre übernatürliche Macht zu allerlei Scherzen mißbrauchten, was ihrer heiligen Natur doch nicht ganz entspräche. Aber da die Wege der Vorsehung mannigfach und dunkel sind, führen auch solche Scherze zu wichtigen Erfolgen, indem sie die Bekehrung von Sündern und Ungläubigen bewirken. Der schon erwähnte hl. Franz von Paula gibt den Armen einen Zipfel seines Mantels, und dieses Stück Tuch vergrößert sich zu einer Menge, hinreichend um mehrere Personen damit zu bekleiden. Er vervielfältigt auch Brot und Wein, während sein Zeitgenosse, der spanische Vincentius Ferrerius (5. April, Boll.), in Nachahmung des bekannten biblischen Wunders, mit fünfzehn Broten zweitausend Personen speist. Der hl. Eutychius, der Patriarch von Konstantinopel (6. April, Boll., 6. Jahrh.), „horreum vacuum oratione implevit“ und der hl. Alferius Cavensis (12. April, Boll., 11. Jahrh.) vermehrt die Zahl der für seine Gäste bestimmten Eier. Im Leben des hl Carodocus begegnen wir dem Wunder von den erstaunlich wachsenden Fischen, die vielen Personen zur Speise dienen und eine andere

Menge hungriger Leute wird dank der übernatürlichen Macht des Bischofs von Prag, des hl. Adalbert (23. April, Boll., 10. Jahrh.), mit drei, nie zu Ende gehenden Broten gesättigt. Auch das Leben der hl. Katharina von Siena, wie es uns von ihrem Beichtiger, Raymund von Capua, erzählt wird, enthält viele ähnliche Wundertaten. Sie vermehrt die Brote je nachdem sie dieselben knetet; mit köstlichem Wein füllt sie ein leeres Faß; als aber jemand diese wunderbare Quelle in unziemlicher Neugier aus der Nähe zu sehen wünscht, verschwinden Gefäß und Wein plötzlich. Der hl. Juvenal von Narni (3. Mai, Boll., 4. Jahrh.) besaß einen Kelch „qui dum tot millia populi ad eum labia propinarent, non ei refundabatur a ministro, sed crescebant in eo sacra libamina". Der hl. Johann Beverlacensis (7. Mai, Boll., 7. Jahrh.) hatte drei mit verschiedenen Flüssigkeiten gefüllte, sich nie erschöpfende Gefäße und im Leben des hl. Peter von Burgund (8. Mai, Boll., 11. Jahrh.) findet sich das Korn, das in der Hand des Sämanns sich nie vermindert „triticum sub manu seminantis non deficit". Auch der polnische Märtyrer, der hl. Stanislaus, vermehrt für seine Armen die Lebensmittel (7. Mai, Boll., 11. Jahrh.) und der hl. Bonifacius von Toskana (14. Mai, Boll., 6. Jahrh.) „vinea grandine vastata, ex paucis racemis, plurima dolia replet". Auch diesem Heiligen ist die Macht verliehen, den Wein in den Fässern zu vermehren und unerschöpflich zu machen und kraft seines Gebetes, die Speicher mit Korn zu füllen. Der hl. Desiderius, ein französischer Märtyrer (23. Mai, Boll., 6. Jahrh.), braucht in eine Lampe nur ein klein wenig Öl zu gießen, damit sie während einer Woche unaufhörlich brenne. Ein Engel bringt ihm Himmelsmanna und füllt ihm ein leeres Faß mit Wein.

In den Fioretti des hl. Franziskus (19. Kapitel) wird von einem Weinberg berichtet, der von den zu des Frommen Predigten Herbeiströmenden verwüstet wurde und trotz dieser Zerstörung eine außerordentliche Ernte lieferte, weil die geringe Menge Saftes im Bottich unter aller Augen anwuchs. Die Heiligen Austregisilus (20. Mai, Boll., 6. Jahrh.), der Papst Cölestin (19. Mai, Boll.), der Priester Yvon (19. Mai, Boll., 13. Jahrh.), Valentin (4. Juli, Boll., 6. Jahrh.), Procopius (4. Juli, Boll., 11. Jahrh.), Godeleve (6. Juli, Boll., 11. Jahrh.) und eine Menge anderer Heiligen vermehren Wein und Korn, während die Äbtissin von Florenz, die hl. Humilitas (22. Mai, Boll., 13. Jahrh.), nur eines Brotes zur Speisung aller ihrer

Nonnen bedarf. Der hl. Evodius, der Bischof von Rouen (8. Juli, Fleur des Boll., 6. Jahrh.), gab den Armen Geld, das sich in ihren Taschen vermehrte, und so war es mit allem, was er ihnen gab. Vervielfältigungen von jeder Art Lebensmitteln trifft man im Leben des hl. Cristoph (25. Juli, Boll., 3. Jahrh.), des hl. Walthenus (3. Aug., Boll., 12. Jahrh.), der sel. Margarete von Florenz (26. Aug., Boll., 13. Jahrh.), die gleichfalls Geld vervielfältigt, der hl. Radegundis, einer französischen Königin (13. Aug., Boll., 6. Jahrh.), des hl. französischen Abtes Goswinus (7. Okt., Boll., 12. Jahrh.), der auch Geld in den Taschen der Armen vermehrt.

Nach der Legende hat auch der ewige Jude immer wenigstens fünf Pfennige bei sich, die sich immer wieder erneuern.[1]) Der hl. Goar (6. Juli, Boll., 6. Jahrh.) füllt ein leeres Faß mit Wein; der spanische hl. Dominikus speist mit einem einzigen Brote eine hungrige Menge (4. Aug., Boll., 12. Jahrh.), die hl. Clara von Assisi (12. Aug., Boll., 13. Jahrh.) vermehrt Öl und füllt ein Faß mit Wein, während der spanische hl. Johann von St. Facondus aus dem 16. Jahrhundert (11. Juni, Boll.) ein anderes Faß unerschöpflich macht. Auch im Leben des hl. Remus, des Erzbischofs von Reims (1. Okt., Boll.), und des hl. Marcellus (29. Juni, Boll.) kehren solche Wunder wieder, und der hl. Nikolaus, Erzbischof von Kleinasien (6. Dez., Voragine, Fleur des Boll., 3. Jahrh.), speist mit einem einzigen Brote achtzig Arbeiter.

Diese Vervielfältigungen bilden auch den Gegenstand zweier Erzählungen von Marchand (Miracles X, 67 und XI, 73). In der ersten lenken zwei Bauern einen Getreidewagen, dessen Ertrag zum Bau einer Kirche der Jungfrau Maria zu Ehren dienen soll. Auf dem Wege mangelt es ihnen an Lebensmitteln, doch beeinflußt die hl. Jungfrau die Bewohner eines Dorfes, ihnen einen Teil des ihnen gehörenden Brotes zu bringen: trotz dieser Verteilung nimmt ihr Brotvorrat nicht ab. Bis zu einem gewissen Punkte gleicht das zweite Wunder diesem. Die Einwohner von Puiset geben den Leuten von Paniers, die zu gleichem Zwecke ihre Reise unternehmen, eine sich nie leerende Tonne Weines. In seinen Legenden von der hl. Jungfrau erzählt uns Mussafia, nach den libri

[1]) Vgl. G. Paris: Curiosités de l'hist. des croyances populaires au moyen âge, Paris 1859, und A. D'Ancona: La leggenda dell' ebreo errante (nuova Antol. XIII, 413).

miraculorum des Gregorius von Tours (6. Jahrh.) die Anekdote von den Mönchen, denen die hl. Jungfrau, als sie wegen einer großen Teuerung ihr Kloster verlassen wollen, die Speicher füllt.[1]) Ein anderes, den Pariser Handschriften des 12. Jahrhunderts entnommenes Wunder wird von Mussafia[2]) berichtet: Es handelt sich darin um den Bischof Bonifacius, der, um Armen zu helfen, aus der Kasse seines Neffen Constantinus Geld entnimmt. Auf dessen Vorwürfe vermittelt die hl. Jungfrau und läßt ihn das zu so gutem Zwecke verwendete Geld finden. Im 10. Buch der Vitae patruum kann man die Geschichte der hl. Sanctimonialis nachlesen, die eine sehr begrenzte Menge Lebensmittel aus der Stadt in ihre in der Einöde gelegene Wohnung mitgenommen hat und diese derart anwachsen sieht, daß sie 15 Jahre lang ihren Ansprüchen genügen.

Bei Heisterbach finden wir ähnliche Wunder, sowohl die Vervielfältigung der Lebensmittel für die Armen (IV, 65) wie eine wahrhaft fürsorgliche Vermehrung der Güter für edle Menschen (IV, 69) und in den meisten frommen Legenden des Mittelalters sieht man den lieben Gott und die hl. Jungfrau die guten Christen belohnen und versorgen.

Nach einer alten indischen Legende berichtet Burnouf in der Einleitung zur Geschichte des indischen Buddhismus (S. 194) das Abenteuer von der unerschöpflichen Börse. Es handelt sich dabei um einen jungen Mann, dessen hundert Goldstücke enthaltende Börse, ob er ihr auch hundert oder tausend Stücke entnehme, sich immer aufs neue füllt und nie erschöpft. Im Harivansa (55. Kapitel) wird die, in Sanskritdichtungen sehr verbreitete Mythe von der unerschöpflich Milch gebenden Kuh erwähnt. Ein dem Bôdhisattva dargebrachtes Opfer von Milch und Honig vermehrt sich in erstaunlicher Weise (Burnouf, Einleitung S. 386f.) und auch Buddhas Gewänder wachsen wunderbar (Sénart: Lég. du Buddha, S. 225).

Im „Buch der hundert Legenden" (Avadâna-Çataka), mit dem uns Léon Feer bekannt gemacht hat,[3]) ist das Abenteuer von Bhagavat zu lesen, der mit dem Inhalt seines Kruges tausend Gefäße seiner Schüler füllt. Ein wunderbarer Fisch dient zwölf Jahre hindurch einem ganzen Volk zur Nahrung (ebenda S. 26). Yaçomitra füllt in Nachahmung

[1]) S. Notices et extraits XXXIV. hrsgb. von P. Meyer, XI, 40 gelegentlich eines analogen Wunders und Gregor von Tours: De Gloria martyrum 1, XI. [2]) S. Marienlegenden II. Teil Nr. 4. [3]) Paris, 1881, S. 18.

des Bhagavat gleichfalls mit einem einzigen Kruge zahllose Krüge (ebenda S. 42). Im Tuti-Namé, einer verhältnismäßig neuen Sammlung, in der alle überlieferten indischen Erzählungen vereinigt sind, ist von einem kleinen Topf die Rede, in dem sich, was man auch wünschen mag, zu essen vorfindet.[1])

Im Mahabhârata begegnen wir dem unerschöpflichen Gefäß jener Legende, welche wie die von der immer mit Geld gefüllten Börse in allen populären Volkssagen sich wiederholt (ebenda S. 137). In der Wohnung des Königs Çouddhôdana bleiben nach dem Rgya (Übers. Foucaux, S. 53) Butter, Öl, Honig, der Saft des Zuckerrohres, Zucker, kurz alle Arten Speisen, wie reichlich man sie auch gebrauche, immer scheinbar unberührt.

In den japanischen Mythen kommt ein Kawi vor, der, im Besitz eines wunderbaren Türkisen, ihm eine endlose Zahl Pfeile, Gold oder Lebensmittel entnehmen konnte, ohne ihn je zu erschöpfen.[2]) Hier erinnern wir auch an die Gattinnen des Bhâgavat, die beim Anblick einer Frau, deren Brust Milch spendet, obgleich Alter und körperliche Beschaffenheit sie dazu nicht mehr berechtigt, so bewegt sind, daß ihren eigenen Brüsten Milch entfließt.[3]) Ein schon bejahrter Eremit, so berichtet eine andere Legende, besucht seine Mutter. Tränen des Glückes strömen über ihren Busen, aus dem wiederholt Milch fließt. Hier handelt es sich, wohlgemerkt, um eine alte Frau (ebenda S. 52). Buddha, im Buche der hundert Legenden (Feer, Paris 1881, S. 40) begegnet einer alten, Wasser schöpfenden Frau und bittet sie um einen Trunk. Als sie ihn sieht, ruft sie: „Mein Sohn" und dabei rieseln zwei Strahlen Milch aus ihrer Brust.[4])

Pausanias erzählt, wie bei den Festen zu Ehren des Bacchus in Elis (Thia) Priester drei wohlversiegelte leere Gefäße in den Tempel stellten, die man tags darauf mit köstlichem Wein gefüllt, findet, ein dem Gott der Reben zugeschriebenes Wunder. Allgemein bekannt ist die poetische Sage von Jupiter und Merkur, die in menschlicher Gestalt Baucis und Philemon in Phrygien besuchen. Sie speisen mit ihnen und lassen, um ihre göttliche Macht zu zeigen, den Wein nach jedem Trunke sich erneuern.

---

[1]) Vgl. Gubernatis (Mythol. zool., S. 136). [2]) Vgl. Carlo Puini: I sette genii della Felicità, Florenz 1872, S. 8. [3]) Vgl. Burnouf, Le Bhâgavata Pûrana, I, 85. [4]) Vgl. auch das Wunder der Mutterliebe in den Sagen von der Erbauung Skutaris, Talvj Volkslieder der Serben I, 86.

Interea, quoties haustum, cratera repleri
Sponte sua, per seque vident succrescere vina (Ovid, Metam. VIII).

Der unerschöpflichen Trinkschale Philemons entspricht, wie Levêque (S. 320) bemerkt, im Mahâbhârata der Kochtopf von Youdhichthira, dem man viele Jahre hindurch unerschöpfliche vortreffliche Speisen entnehmen kann.

In den nordischen Legenden begegnen wir gleichfalls den Vervielfältigungen von Fischen, und Odhins Ring hat die Eigenschaft, daß er jede neunte Nacht acht gleich schwere Goldringe abträufeln ließ. Auch des Ebers aus Walhall, der allen Kriegern, genügt und der himmlischen Ziege, die unaufhörlich nahrhafte und köstliche Milch gibt, ist hier zu gedenken.

Der goldenen Lampe vor dem Bilde der Minerva in Athen erinnert man sich, wenn von all den, mit nur wenig Öl unverhältnismäßig lange brennenden Lampen die Rede ist. Am ersten Tage des Jahres gossen die Priester Öl hinein, das dann für das ganze Jahr ausreichte. In den auf Mahomet bezüglichen arabischen Legenden wird von wunderbarer Vermehrung von Datteln und von einem kleinen Lamm erzählt, daß eine Menge Eingeladener sättigte.

Die wichtigsten Beispiele dieser Vervielfältigungen erzählt die Bibel, aus der denn auch die Verfasser der Heiligengeschichten schöpfen. Elia (Könige III, 17) macht einen Mehltopf im Hause einer armen Frau, die ihn bei sich aufnimmt, unerschöpflich und wiederholt beim Ölkrug dasselbe Wunder. Eliseus vermehrt wie sein Meister Elia (IV, 4) das Öl einer Witwe, indem er mit einigen Tropfen viele Gefäße füllt, und sättigt außerdem hundert Personen mit zwanzig Gerstenbroten, von denen noch übrig blieb (IV, 20).

Im Leben Jesu Christi wiederholen sich diese Wunder und jedermann kennt das doppelte Wunder von den fünf Broten und den zwei Fischen, sowie jenes von den sieben Broten und Fischen, womit er viertausend Personen speist. Im Evangelium Thomae israelitae (vgl. Thilo, XII. Kapitel) säet Jesus „unum tritici granum“ und hat den gleichen wunderbaren Ertrag. Wenige Beispiele in diesem Zusammenhang genügen zur Erklärung der Genesis dieser Art von Wundern. Die Hauptsache bleibt immer, ob es sich nun um Vermehrung von Brot, Öl, Mehl, Wein oder Geld und Stoff handelt, der Beweis, daß die göttliche Macht und Güte unter verschiedenen Formen sich ihren Auserkorenen offenbart.

XIV. Das Feuer.

Die Legenden vom Feuer, die sich ja mit dem gerichtlichen Mittel der Feuerprobe berühren, haben viele Gelehrte beschäftigt; wir begnügen uns hier, die von den Heiligen auf diesem Gebiete vollbrachten, besonders bezeichnenden Wunder zu erwähnen, ohne auf den wesentlichen Kern dieser Mythen einzugehen. Die Auserwählten haben die Macht, dem Feuer seine verheerende Kraft zu nehmen: sie können durch glühende Öfen gehen, sich auf brennende Scheiterhaufen setzen, glimmende Kohlen mit Kleidern und Händen berühren, ohne den geringsten Schaden davonzutragen. Sie können auch erloschene Kerzen entzünden und dem Eis Funken entlocken; sie können dem Wasser befehlen zu brennen, einer Kerze nie zu verlöschen und sind selbst fast immer von göttlichem Licht umgeben. Auf Brandans Seefahrt entzünden sich die Lampen auf der Ile silencieuse zur Stunde der Messe von selbst und verzehren sich nicht.

Der hl. Silvester (2. Jan., Boll., 12. Jahrh.) „cum furnarius panem cocturus, scopam, qua furnum ardentem prunis mundaret, minime reperiret, quererereturque quod mora pani detrimentum adferrent, Silvester, signo crucis munitus, illam ingressus, prunis ardentibus in unum collectis, vestis suae extremitate tersit." Die hl. Genovefa (3. Jan., Boll., 6. Jahrh., Paris) „precibus extinctum cereum reaccendit" und diese Kerze vollbringt wunderbare Heilungen. Der Erzbischof von Bremen, der hl. Libentius (4. Jan., Boll.), setzt sich, während er ein mit Wachs bedecktes Kleid trägt, mitten in die Flammen. Obwohl das wirklich das verheerende Element versuchen hieß, zerstörte das Feuer nur das Kleid, nicht aber die Glieder des Seligen. Der hl. Apostel Severinus trägt eine erloschene Kerze, befiehlt ihr zu brennen und sie entzündet sich aus sich selbst (8. Jan., Boll., 5. Jahrh.), der hl. Marcian von Konstantinopel bezwingt eine Feuersbrunst kraft seines Gebetes. Der schottische hl. Kentigernus (13. Jan., Boll., 6. Jahrh.) befiehlt einem Kinde, in der Schürze brennende Kohlen zu tragen, was das Kind sofort ohne Schaden zu nehmen tut. Dem Holze befiehlt er, sich ohne Feuer zu entzünden, was auf der Stelle geschieht. Der hl. Theodosius von Jerusalem brennt Kohlen durch sein Gebet an (11. Jan., Boll., 6. Jahrh.), und das Schweißtuch des hl. Salvius von Frankreich hat die Macht Feuersbrünste zu löschen (11. Jan., Boll., 7. Jahrh.). Der hl. Pontianus

von Spoleto und mit ihm eine Menge Märtyrer (14. Jan., Boll.) „ambulat per carbones ardentes." Das Kreuz des hl. Felix von Nola vermag Feuer zu unterdrücken (ebenda 4. Jahrh.). Der hl. Alexander von Konstantinopel (15. Jan., Boll., 5. Jahrh.) erklärt dem Statthalter die heilige Schrift. Als sie an die Stelle kommen, wo von Elia, der Feuer vom Himmel regnen läßt, die Rede ist, und der Präfekt daran zu zweifeln scheint, vollbringt der glückselige Alexander, um ihn zu überzeugen, dieses Wunder. Der Beichtvater Leonigisilus (13. Jan., Boll.) befiehlt einer Frau, glühende Kohlen zu tragen, ein allgemein üblicher Versuch, die Unschuld reinzuwaschen, die Verleumder zu beschämen und zu strafen. Der hl. Bonitus von Gallien (15. Jan., Boll., 8. Jahrh.) bedarf keines Feuers, um eine Lampe anzustecken. Der hl. Bischof Tozzone von Auguste (16. Jan., Boll., 7. Jahrh.) besaß eine wunderbare Kerze, die die ganze Nacht brannte, ohne daß der Wind oder irgend sonst was sie auszulöschen vermochte, indessen sie von selbst am Tage erlosch und sich beim Dunkelwerden in gleicher Weise entzündete. Der hl. Genulphus, ein gallischer Bischof (17. Jan., Boll., 3. Jahrh.), geht mitten durch Flammen, die sich vor ihm beugen und ihn verehren; der hl. Sulpicius, sein Landsmann (ebenda), hat auf seinem Grabe eine immer mit Öl gefüllte, dauernd brennende Wunderlampe. Das Grab des französischen hl. Deicolus (Gottesverehrer; 18. Jan., Boll., 7. Jahrh.) trotzt der Wut der Ungarn, die es nicht niederbrennen können; der hl. Polikarpus von Smyrna (26. Jan., Boll., 2. Jahrh.), sowie der hl. Simeon von Syrien (ebenda 4. Jahrh.) und der hl. Gaudentius (22. Jan., Boll.) löschen kraft ihrer Gebete Feuersbrünste. Der hl. Johann, Almosenier von Ägypten (23. Jan., Boll., 7. Jahrh.) straft seine Ankläger, die ihn strafbarer Beziehungen zu Buhlerinnen beschuldigt haben, Lügen, da er Feuer, ohne sich zu verbrennen, in seinem Gewande trägt. Der hl. Felicius, ein umbrischer Bischof aus der Zeit des Decius (24. Jan., Boll.), ist, während er die Messe liest, strahlend beleuchtet und dankt dieses Licht der göttlichen Vermittlung. Auch der hl. Cadocus von Benevent (ebenda) trägt in seinen Kleidern Feuer, ohne sich die geringste Wunde zuzufügen. Beim Leichenbegängnis des hl. Popponius von Belgien (25. Jan., Boll., 11. Jahrh.) vermag der Wind die Kerzen nicht auszulöschen und der brennenden Lampe auf dem Grabe des französischen hl. Praejectus (ebenda 7. Jahrh.) entfließt genügend Öl, um auch die anderen Kirchenlampen zu entzünden und dieses Licht

ist ewig. Der hl. Constantius, ein Märtyrer von Perugia aus der Zeit Diocletians (29. Jan., Boll.), tritt auf glühende Kohlen; der hl. Adelelmus, ein Spanier (30. Jan., Boll., 11. Jahrh.), trägt nachts auf seinen Wegen ein vom Winde nicht zu verlöschendes Licht. Aus dem Munde des hl. Ephraim von Asien (1. Febr., Boll., 4. Jahrh.) sieht man Funken sprühen und die hl. Brigitte von England (ebenda 6. Jahrh.) erleuchtet, als sie von einem Wanderer angerufen wird, mit einem göttlichen Licht seine Wegstrecke. Der französische hl. Severus (ebenda) betritt einen glühenden Ofen, um Äpfel herauszulangen, ohne sich irgend welchen Schaden zuzufügen; die hl. Verdiane von Toskana (ebenda 13. Jahrh.) besitzt die Fähigkeit, ohne des Öles zu bedürfen, ihre Kirchenlampen in ewigem Licht brennen zu lassen. Der hl. Laurentius, ein englischer Bischof (2. Febr., Boll.), hat, als er im Finstern schreitet, ums Haupt einen Strahlenkranz, der seinen Weg erhellt. Die asiatischen Märtyrer aus den Zeiten des Licinius (3. Febr., Boll.) können ungestraft lange in einem Glutofen verweilen und die Reliquien des französischen hl. Anatolius (ebenda) vermögen Feuersbrände zu löschen. Ein der Flamme einer Lampe ausgesetzter Schleier des hl. Rembertus von Hamburg bleibt unversehrt (4. Febr., Boll., 9. Jahrh.) und das gleiche gilt vom Schleier der hl. Agathe von Catania (5. Febr., Boll., 3. Jahrh.), der auch die Kraft besitzt, das Feuer des Ätna zurückzudrängen. Stock und Mantel des französischen hl. Vodalus haben die Macht, Feuer zu löschen (5. Febr., Boll., 8. Jahrh.), die vor ihm angezündete Lampe ist unauslöschbar und es entströmt ihr in verschwenderischer Fülle ein Öl, das Kranke heilt, Fieber vermindert und den Blinden ihr Augenlicht zurückgibt. Am Grabe des hl. Vedastus von Frankreich (6. Febr., Boll., 6. Jahrh.) entzünden sich die Kerzen von selbst; der hl. Guarinus von Bologna (ebenda 12. Jahrh.) hatte viele Beweise seiner Bescheidenheit und Heiligkeit gegeben „unde factum est, ut viso miraculo, suspensis ante sepulchrum lampadibus, confestim sine ignis appositione, cernentibus omnibus, luminaria accenderetur".

Vor dem Grabe des hl. Aldericus von Köln (ebenda 12. Jahrh.) brennt eine Kerze „librae dimidiae" zwei Tage lang und vor dem des hl. Ansbertus von Flandern (9. Febr., Boll., 7. Jahrh.) brennen die Lampen aus sich heraus ohne Öl. Umsonst versucht man dem hl. Märtyrer Charalamius in Asien (10. Febr., Boll., 2. Jahrh.) den Bart zu verbrennen, ohne ihn auch nur im geringsten zu verletzen,

veranlaßt das Feuer, dem des Heiligen Bart ausgesetzt ist, den Tod seiner Feinde. Die hl. Austraberta, eine belgische Jungfrau (ebenda 8. Jahrh.), durchschreitet, ohne sich zu versengen, einen Schmelzofen und nicht weniger erstaunlich ist das von dem sel. Marianus Scotus von Bayern berichtete Wunder (9. Febr., Boll., 11. Jahrh.), wonach seine Finger, als er nachts schrieb, in hellem, jede andere Beleuchtung ersetzendem Lichte strahlten. Ein Teil von den Reliquien des italienischen hl. Secundinus (11. Febr., Boll., 5. Jahrh.) kann nicht verbrennen „inter cereos accensos palla a scintillis ut cineribus illaesa". Der hl. Benediktus von Frankreich (12. Febr., Boll., 9. Jahrh.) „oratione incendium avertit", der irische hl. Berachius (17. Febr., Boll., 6. Jahrh.) vermag noch erstaunlicheres, denn er entzündet mit seinem Atem Schnee und läßt ihn brennen, und man schreibt ihm die Beschwörung von Feuersbränden und den Besitz eines Lichtes zu, das dem glückseligen hl. Iintanus, dem Iren (17. Febr., Boll., 6. Jahrh.), dem gallischen hl. Angilbertus (ebenda 5. Jahrh.), dem hl. Eleutherius (20. Febr., Boll., 6. Jahrh.) und dem französischen hl. Eucherius (ebenda 8. Jahrh.) göttlich erschien. Der französische hl. Robert (29. April, 11. Jahrh.) beschirmt ein in die Flammen gestürztes Kind; der hl. Petrus, Märtyrer von Verona (30. April, Boll., 13. Jahrh.), faßt glühendes Eisen an; die „lucerna" des sel. Ulricus von England entzündet sich von selbst (19. Febr., Boll., 12. Jahrh.), die hl. Margarete von Toskana (21. Febr., Boll., 13. Jahrh.) ist so tief in ihr Gebet versenkt, daß sie nicht einmal das ihre Kleider versengende Feuer bemerkt. Die hl. Walburga, eine deutsche Jungfrau (25. Febr., Boll., 8. Jahrh.), besitzt eine sich von selbst entzündende und eine selbst verlöschende Kerze, die deutsche Kaiserin, die hl. Kunigunde (3. März, Boll., 11. Jahrh.) setzt, um ihre Verleumder zu beschämen, ihre nackten Füße auf glühendes Eisen, ohne sich zu beschädigen. Während er seine Kirche zerstört, verschont ein Brand die Leiche des hl. Gervinus von Belgien (ebenda); der irische hl. Kerianus trägt Feuer in der flachen Hand, die unverletzt bleibt (5. März, Boll., 7. Jahrh.) und seines Landsmannes, des hl. Lenanus Finger scheinen glühend und blendendes, aufs beste leuchtendes Licht entstrahlt ihnen und erhellt die Orte, in denen der Selige sich befindet (8. März, Boll., 6. Jahrh.). Als Kind trägt der hl. Duthacus, ein schottischer Bischof (ebenda 13. Jahrh.), Feuer in seinen Kleidern, und ein Geistlicher, der in finsterer Nacht unserem

Seliggesprochenen Fleisch bringt, bedarf keines Lichtes, denn „carne quod manu gestaverat, velut lampas ardens emicuit". Da er immer von Licht umstrahlt war, unterscheidet der griechische hl. Codratus (10. März, Boll., 3. Jahrh.) weder Tag noch Nacht, und der Biograph des hl. Gregor des Großen (12. März, Boll., 7. Jahrh.) erzählt, wie die Lampe, bei deren Schein er das Leben schrieb, sich wie schon bei dem Heiligen selbst, auch bei ihm von selbst entzündete. Schon als kleines Kind kann auch der irische hl. Finianus (16. Mai, Boll., 7. Jahrh.) Feuer berühren, ohne sich wehe zu tun, und beim Schreiben übernehmen seine Finger die Rolle der Kerzen und das Licht, das von seinem Tempel ausgeht, leuchtet von ferne den Seefahrern. Immer von göttlichem Lichte umgeben ist der hl. Heribert von Köln (16. März, Boll., 11. Jahrh.). Gleich seinem Landsmann, dem hl. Finianus, hat auch der irische hl. Patricius (17. März, Boll., 7. Jahrh.) strahlende Finger und seinem Munde entsprühen Funken. Am Grabe der hl. Gertrud von Brabant (ebenda) entzünden sich mehrere Lampen aus sich selbst, und wer die Reliquien des römischen hl. Cyrian (25. März, Boll., 3. Jahrh.) in zu großer Nähe prüfen will, wird von den ihnen entsteigenden Flammen verbrannt. Dem hl. Cyrinus gelingt auch das Wunder, daß auf seinen Befehl ein Brand das Haus einer armen, unter seinem Schutze stehenden Witwe verschont. Des schottischen hl. Gilbertus ins Feuer geworfene Bücher (1. April, Boll., 13. Jahrh.) bleiben unversehrt und des gallischen hl. Nicetius (2. April, Boll., 6. Jahrh.) Lampe brennt vierzig Tage „absque olio." Der hl. Franz von Paula (ebenda 15. Jahrh.) betritt einen Glutofen und läßt, ohne Feuer zu brauchen, Bohnen und Wasser kochen, was seine Mönche sehr wundert. Auf seinen Befehl brennen Holz, Kerzen, Lampen, ohne angezündet zu werden und er löscht Brände, indem er mitten durch die Flammen schreitet. Um seine Unschuld zu beweisen, legt der gallische hl. Paternus (15. April, Boll., 6. Jahrh.) seine Hände in kochendes Wasser und zieht sie unverletzt zurück; aus dem gleichen Grunde und mit dem gleichen Erfolge trägt der hl. Turibius (16. April, Boll., 5. Jahrh.) Feuer; der hl. Dragon (ebenda 12. Jahrh.) bleibt in seiner brennenden Kirche und verläßt sie dann ohne den geringsten Schaden, und der selige Joachim von Siena (ebenda 13. Jahrh.) zündet Eis an und ist beim Beten von göttlichem Licht umgeben. Der italienische hl. Innocenz (17. April, Boll., 4. Jahrh.) trägt zum Beweise, daß er keine straf-

baren Beziehungen zu einer Frau unterhält, in seinen Gewändern Feuer, das ihnen nicht schadet und der französische hl. Majolus (11. Mai, Boll., 10. Jahrh.) entzündet kraft seines inbrünstigen Gebetes eine Kerze und befiehlt dem Feuer Halt vor seinen Büchern. Der hl. Gongulphus (11. Mai, Boll., 8. Jahrh.) und der hl. Cesaphus (1. Mai, Boll., 7. Jahrh.) begehen gleich große Taten und auf dem Haupte des gallischen hl. Briocus (ebenda 6. Jahrh.) erscheint ein Strahlenkranz. Das Schweißtuch Christi, das in Turin aufbewahrt wird,[1]) soll nach alter Überlieferung in dem durch eine Feuersbrunst geschmolzenen Metallkasten fast unversehrt gefunden worden sein. Als der hl. Peter von Burgund (8. Mai, Boll., 11. Jahrh.) die Verleumder einer Dame beschämen wollte, befahl er dieser, weißglühendes Eisen zu tragen, was sie, ohne Schmerz zu empfinden, sofort tut. Der irische hl. Carthacus (14. Mai, Boll., 7. Jahrh.) gebietet einem seiner Mönche, sich ins Feuer zu begeben, aus dem der Gehorsame unverletzt wieder heraustritt. Dieser selbe Heilige sieht, als er von Mördern angegriffen wird, zwischen sich und jenen Flammen auflodern. Der hl. Papst Cölestin (19. Mai, Boll., 13. Jahrh.) und der französische Priester St. Yvon (ebenda) löschen durch Gebete Brände. Der hl. Cirillus wohnt sogar längere Zeit mit vollem Behagen in einem glühenden Ofen. Der Gründer der Brüderschaft von Vallombrosa, der hl. Johann Gualbertus (12. Juli, Boll.), befiehlt dem Feuer, ein allzu üppiges Kloster zu vernichten, und der irische hl. Luanus (4. Aug., Boll., 6. Jahrh.) einer Kohle, sich von selbst zu entzünden. Mehrere Male trotzt der spanische hl. Dominikus (ebenda 12. Jahrh.) dem Feuer; die hl. Klara von Assisi (12. Aug., Boll., 13. Jahrh.) wird durch eine über ihrem Kopfe schwebende Feuerkugel ausgezeichnet, und aus dem Gesichte des hl. Philipp Beniti von Toskana (23. Aug., Boll., 13. Jahrh.) gehen leuchtende Strahlen hervor. Der hl. Morandus von Cluny (3. Juni, Boll., 12. Jahrh.) löscht mit dem Kreuzeszeichen ein Feuer, und des hl. Sandry, des Pariser Bischofs (10. Juni, Boll., 4. Jahrh.) Schnupftuch hatte die Eigenschaft, Flammen zu ersticken. Weder der Körper des Apostels Barnabas noch der der hl. Macre können verbrannt werden (11. Juni, Boll., 4. Jahrh.), und der hl. Bonifacius, der Apostel von Rußland (19. Juni, Boll., 10. Jahrh.), schreitet, um die Wahrheit

[1]) Vgl. Pingone, 1581.

des Evangeliums zu künden, durchs Feuer. Zum Beweise ihrer Keuschheit tragen der hl. Simplicius und seine Frau (24. Juni, Boll., 4. Jahrh.) Feuer in den Händen, und der hl. Wilhelm von Montevergine (25. Juni, Fleur des Boll., 12. Jahrh.) bereitet beim Besuch einer seine Tugend versuchenden Frau, ein Lager von glühenden Kohlen, auf das er sich niederlegt und die Kurtisane auffordert, dasselbe zu tun. Nach einer alten Überlieferung soll die hl. Rosa von Viterbo (4. Sept., Fleur des Boll., 13. Jahrh.) in einem Scheiterhaufen bis zur Aufzehrung des gesamten Holzes verblieben und unversehrt daraus hervorgegangen sein. Der hl. Lamprecht von Mastricht (17. Sept., Boll., 8. Jahrh.) soll ebenso wie der hl. Josef von Copertino (ebenda), ohne verbrannt zu werden, Feuer getragen haben. Nach einer anderen, sehr verbreiteten Legende soll ein blendendes Licht bei der Taufe des Königs Chlodwig (1. Okt., Boll.) geleuchtet haben, und andere ähnliche Wunder knüpfen sich an den hl. Remy, den Bischof von Reims (ebenda), an die französische hl. Jungfrau Aurea (4. Okt., Boll., 7. Jahrh.), an die Mutter des hl. Eduard, Königs von England (13. Okt., Boll.), an Narcissus, den hl. Bischof von Jerusalem (29. Okt., Boll., 3. Jahrh.), an den hl. Hubertus, Bischof von Lüttich (3. Nov., Boll., 8. Jahrh.), an den hl. Martin, Bischof von Tours (11. Nov., Voragine, Fleur des Boll., 4. Jahrh.), und an viele andere Seliggesprochene.

Gregorius Turonensis[1]) versichert, daß es genügt, Reliquien der hl. Jungfrau ins Feuer zu werfen, um Brände zu unterdrücken. Er überliefert uns auch die sehr verbreitete Erzählung von dem, in einem glühenden Ofen eingeschlossenen, jüdischen Kinde, das die hl. Jungfrau beschützt, eine Geschichte, die u. a. auch Paschasius Radbertus in seinem Buche „De corpore et sanguine Domini" (9. Kapitel § 8) berichtet. Petrus Venerabilis in seinem Buche „de miraculis" erzählt von wunderbaren, vor dem Altar der hl. Jungfrau brennenden Kerzen, die sich nie aufzehren, und in den Vitae patruum sehen wir den hl. Basilius, der glühende Kohlen auf der Brust trägt und dessen Zunge leuchtend scheint. Dort begegnen wir auch dem hl. Almosenier Johannes mit derselben Heldentat zum Beweise für seine Keuschheit, und im Leben „Ruffini et Melaniae" wird gezeigt, wie das Kreuz einen Brand löschen kann. In den

[1]) Libri miraculorum; vgl. Mussafia Marienlegenden.

„Verba seniorum“ wird weiter berichtet, daß zwei Mönchen Flammen aus dem Munde schlagen, und im vierten Buche betritt ein Mönch einen glühenden Backofen, um sich vom Backen der Brote zu überzeugen, und tritt ohne die kleinste Brandwunde wieder heraus. Der hl. Einsiedler Johannes (10. Buch) bietet der Jungfrau Maria eine während vieler Monate brennende Kerze an und Feuer steigt vom Himmel hernieder, das Opfer zu zerstören, das Kinder spielend anzündeten. Auch im Leben der hl. Eugenie[1]) zerstört ein Feuer vom Himmel das Haus jener, die unsere Seliggesprochene zu verleumden wagt, und Jacopo Passavanti führt in seinem Sammelwerk (XX. XXIX) nach Cesarius Heisterbach das Abenteuer eines schuldigen Mädchens an, das vom Scheiterhaufen verschont wird, weil es seine Sünden bekannt hat, während er seinen Bruder verbrennt und den zu glühendem Eisen verurteilten Ketzern, allen diesen „perfidi“, die Hand versengt. Aber noch weit auffallender und seltner wird das Wunder, als einer unter ihnen, von Gewissensbissen gequält, alle seine Sünden beichtet, denn da sieht man mit einem Male die Wunde auf seiner Hand kleiner werden und verschwinden in dem Maße, indem er guter Katholik wird. Er erlangt Verzeihung, die anderen verbrennen, zum Ruhme des milden Heilands. In Jubinals Sammlung (1. Band) steht das Abenteuer „de une fame de Loon, qui fu délivrée du feu, par le miracle nostre Dame“ und „Le dit du petit Juitel“, welcher:

„par les bones oevres, vient ont à sauvement.“

Es ist die schon erwähnte Legende von dem Juden, der seinen Christ gewordenen Sohn in den Glutofen wirft, aus dem die hl. Jungfrau ihn rettet. Auch Marchand erzählt uns mehrere Legenden, aus denen die göttliche Macht über das Feuer ersichtlich ist. So rettet z. B. die Jungfrau Maria (3. Wunder, S. 17) mehrere Reliquien aus einer die Kirche in Chartres zerstörenden Feuersbrunst. Ein in einer vom Feuer ergriffenen Wiege befindliches Kind (9. Wunder, S. 63) erreicht die Flamme nicht, weil die hl. Jungfrau das Gebet seiner Mutter erhört hat. Einem mit Steinen zum Wiederaufbau ihrer Kirche beladenen, von Bretagnern geleiteten Wagen beleuchtet die hl. Jungfrau den Weg durch drei in der Luft erscheinende Feuerfackeln (17. Wunder, S. 102). Eine von einer

[1]) Herausgegeben von Romagnoli, Bologna, 1864.

Frau zu Ehren Marias gewebte „toaille“ (27. Wunder, S. 174) bleibt während eines Brandes unversehrt, und im Calendrier[1]) finden wir eine Wiederholung der Sage von dem jüdischen Kinde, das unverletzt aus dem Glutofen hervorgeht (13. Febr.), ferner das wunderbare Feuer von Notre Dame von Castelbraedo in Catalonien (28. März), wo man alljährlich am Tage der Verkündigung drei azurblaue Lichter durch die Kirchenfenster dringen, die Lampen entzünden und auf demselben Wege verschwinden sieht. Immer in diesem selben Kalender liest man unter dem 29. Mai die Geschichte jener Kerze, die fünf Jahrhunderte lang ohne an Größe abzunehmen, brennt „quoy qu'on ait fait quantité de petits cierges de la cire, qui en découle.“ Das Hemd Mariens — ein gleichfalls bei Marchand berichtetes Abenteuer — bleibt während des Brandes in der Kirche von Chartres unversehrt (6. Aug.), und einem zum Feuertode verurteilten Verbrecher können, nachdem er die hl. Jungfrau angerufen, die Flammen nichts anhaben (4. Juli). Unsere „Liebe Frau vom Busch“ in Portugal (14. Juli) erhält ihren Namen von dem flammenden Busch, in dem man sie findet. In den von anderen Persönlichkeiten berichteten Wundern unserer lieben Frau[2]) begegnen wir auch Guibour, der inmitten der Flammen, denen seine Feinde ihn ausgesetzt haben, unberührt bleibt.

Eusebius in seinen Ecclesiasticae historiae erzählt uns de visu, wie man den hl. Policarpus verbrennen wollte und wie die Flammen ihn verschonten: „Flamma in modum camerae curvata specie, quasi velum navis vento sinuante, supra corpus martyris stetit: quod corpus in medio positum non erat ut caro ardens sed tamquam si aurum aut argentum in fornace candesceret. Tum praeterea odorem naribus hausimus tamquam thuris incensi vel pretiosissimi fragrantis unguenti. Ad ultimum videntes scelerum ministri igne corpus non posse consumi, jusserunt propius accedere confectorem et corpus, cui ignis cesserat, mucrone transfodere. Quo facto tam largus profusus est sanguis ut restingueret rogum.“[3])

Eine bemerkenswerte Rolle spielt das Feuer in der Religion der Inder, in der die Gottheiten des Himmels wie der Erde fast immer von einer leuchtenden Strahlenkrone umgeben sind und die

[1]) Anhang an Marchands Ausgabe. [2]) Société des anciens textes. IV, 26. [3]) Ausgabe, Rome 1746. IV, Kapitel XIV.

von ihnen besuchten Orte hell erleuchten. Wer bei Feuersgefahr Bôdhisattva anfleht, kann sicher sein, nicht zu verbrennen.[1]) Eine alte, an den Ufern des Ganges entstandene Legende zeigt uns Aurora, wie sie zu wiederholten Malen und immer vergeblich ihren Bruder, den Sonnengott, in die Glut stürzt.[2]) Cuvalâswa (Haravansa 2. Kapitel) legt Meere trocken und löscht Flammen, kraft seines Gebetes und weiter begegnen wir in diesem Gedicht Helden auf feurigen Wagen (ebenda 17. Kapitel). Buddha vermag Flammen hervorzuzaubern, die scheinbar Paläste in Brand setzen und doch keinen Schaden verursachen.[3]) Stets ist er von Helligkeit umgeben (ebenda S. 180, 183, 201 u. a.), und auch aus dem Munde der Heiligen strahlen Flammen und starkes Licht. Ein Henker wirft einen Frommen in einen, mit kochendem Wasser gefüllten, auf starkem Feuer stehenden Kessel, worin dieser aber zum lebhaften Staunen seines Mörders sich sehr wohl befindet und als er sich zu langweilen beginnt, entschlüpft er ihm, fliegt durch den Raum und verbreitet Funken und helles Licht um sich (ebenda S. 369). Um die von göttlichem Licht umstrahlten, das Feuer beherrschenden Götter und Heiligen kennen zu lernen, braucht man nur den Lotus (S. 100, 162 und öfters), sowie alle anderen indischen Schriften nachzuschlagen. Im Harivansa erscheint Pradyumna vor Pradhâvatî strahlend wie die Sonne und Lenormant (Les prem. civilis. II, 164 und 66) zeigt uns chaldäische, von blendendem Licht umgebene Gottheiten. Den alten babylonischen Legenden ist die Geschichte Nimrods und des glühenden Ofens zuzuzählen.

Im Mahabharata (Übers. Foucaux S. 201) verwandelt Agastya vermöge seines Feuerblickes seinen Feind in Asche und für die anderen Gottheiten und Richis dieses Gedichtes genügt es, das Feuer herbeizurufen, damit es erscheine und die Feinde und deren Güter vernichte. Im Ramayana (Übers. Gorresio, letztes Kapitel) erfahren wir, daß selbst in einer sehr weit zurückliegenden Zeit in Indien das Feuer bekannt und benutzt wurde. So beweist Sîta durch ihr Durchschreiten der Flammen ihre Unschuld, an der ihr Gatte Rama zu zweifeln schien. Der Brahmine Anusaya (ebenda III, 2)

[1]) Vgl. Le lotus de la bonne loi, übers. von Burnouf S. 261. [2]) Vgl. De Gubernatis: Mythologie zoologique S. 36. [3]) Burnouf: Einleitung zu seiner histoire du buddhisme indien S. 17T.

kann nach Belieben Tageslicht oder göttliches Licht aufstrahlen lassen oder einer einzigen Nacht zehnfache Dauer verleihen. Ein Einsiedler erscheint uns von überirdischem Licht umgeben, und die Asketen glänzen wie Sonnenstrahlen (ebenda I, 21. I, 27). Der Schwanz Hanumats, den man ansteckt, verbrennt nicht, ja so lange er auch brennt, er verliert nicht ein Haar und sein Träger spürt keinen Schmerz (ebenda V, 49). Im Buch der Könige von Firdusi (Übers. Pizzi) begegnen wir der Feuerprobe Siyâvishs, und, da er unschuldig, seinem Widerstand gegen den glühenden Scheiterhaufen. Nach alter persischer, im Avesta angeführten Überlieferung soll Abraham ruhig die heiligen Schriften inmitten der Flammen gelesen haben, und Siva erscheint ziemlich häufig in Gestalt einer Feuersäule. — In den Vetâlapancavisatî[1]) wird scherzweise ein Kind ins Feuer geworfen und verbrannt; eine Zauberin ruft es aber sofort ins Leben zurück. Die Büßer von Rgya (Übers. Foucaux S. 240f.) tragen zum Beweise ihrer Tugend Feuer in den Händen und betreten ungestraft brennende Scheiterhaufen (ebenda S. 297, 422), Buddha darf sich nur zeigen, um Brände zu löschen.[2])

Wenn wir nun zu den griechisch-römischen Sagen übergehen, begegnen wir gleich zuerst der am meisten verbreiteten von der unauslöschlichen Lampe. Im Tempel der Minerva zu Athen, so erzählt Pausanias, gab es eine goldene Lampe, die ohne Erneuerung des Öles ein ganzes Jahr brannte. In seinem Buche „De civitate Dei“ erwähnt der hl. Augustinus einen Venustempel, in dem eine Lampe immer brannte, obgleich sie ohne Schutz Wind und Regen ausgesetzt war. Plutarch wiederum berichtet, wie Cleombrotus von Sparta beim Besuch des Tempels des Jupiter Ammon in Ägypten eine beständig ohne Ölzufuhr brennende Lampe sah, und in allen, aus dem Orient stammenden Erzählungen, von Tausend und Einer Nacht an kehren diese wunderbaren Lampen wieder.

Auch in der Religion der Perser ist es gerade das Feuer, dem man, dank göttlicher Hilfe, ewige Dauer zuschrieb; Zoroaster handhabte glühendes Eisen und brennende Kohlen ohne die geringste Schwierigkeit.

In den Sonnenmythen haben Merkur und Apollo strahlende Häupter; Messapus, der Sohn des Neptun, trotzt Wasser und Feuer

[1]) Vgl. Bortolozzi, cinque novelle indiane, Bassano 1851, S. 132.
[2]) Kern: Hist. du Bouddh.: Revue de l'hist. des rel. 1882, S. 176.

und die Priester vom Berge Sorakte in Toskana durchschritten, nach Plinius, beim Opfer, das sie Apollo zu Ehren brachten, die Flammen ohne den geringsten Schaden. Pausanias erzählt, daß es in Lydien Tempel gab, deren Priester kraft ihres Gebetes Holzscheite entzündeten. Feuerkugeln stiegen vom Himmel nieder auf den Tempel der Venus Aphacite in Phönizien, und nach dem Bericht des Dionysius von Halikarnaß ruft die Vestalin Emilia, nachdem sie beschuldigt war, das Feuer der Göttin haben verlöschen zu lassen, ihren Schutz an, wirft ihr Leinengewand in die kalte Asche und – das Kleid flammt sofort auf. Bei der Feuersbrunst von Cremona wurde, wie Tacitus erzählt (Hist. 3, 33), nur der Junotempel von den Flammen verschont, was als Zeichen göttlichen Schutzes galt. Die Argonauten werden von einem göttlichen, von Juno ihnen gespendeten Lichte, geführt, und um das Haupt des Askanius, des Äneas Sohn, sieht man himmlisches Feuer leuchten. Eine Lampe, die niemand auszulöschen vermag, findet sich auch in den Mirabilia und eine andere, von gleicher Eigenschaft, wird dem Zauberer Vergil zugeschrieben.[1])

In der nordischen Mythologie[2]) legt Gudrun zum Beweise ihrer Unschuld ihre Hände in das kochende Wasser eines Kessels und zieht sie unversehrt heraus. Die nordischen Götter trotzen den Flammen und strahlen selbst Licht aus.

Nicht weniger zahlreich sind die Sagen in den heiligen Schriften der jüdischen und christlichen Religion. Aaron unterdrückt beispielsweise eine Feuersbrunst (Num. XVI, 23 – 33). Bekannt ist das von göttlichem Lichte strahlende Antlitz des Moses, als er vom Sinai herabstieg, sowie Hananja, Misael und Asarja im Feuerofen. Die sie in die Flammen warfen, wurden selbst die Opfer, während die drei Männer nicht erreicht, nicht einmal ihre Kleider vom Feuer beschädigt wurden. In ihrer Mitte erschien im Ofen ein Himmelsbote. Auch Elias und die Profeten des Baal forderten das Feuer heraus. Zwei Ochsen wurden auf zwei Scheiterhaufen gebunden, auf den der Baalsprofeten steigt das Feuer nicht hernieder, während es sich vom Himmel auf den des Profeten Gottes niedersenkt. Moses spricht zum Herrn im feurigen Busch (Exod. III), und das Volk Israels wird nachts durch eine Feuersäule geleitet (ebenda XIII).

---

[1]) Vgl. Comparetti: Virgilio nel Medio Evo II, 78, 130. [2]) Vgl. Laveleye: La Saga des Nibelungen dans les Eddas.

Im Buch der Richter (6) verbrennt das Feuer vom Himmel Gideons Opfer, und göttliches Feuer vernichtet sowohl Dathan und Abiron wie Sodom und Gomorrha (16). Eine Wolke bedeckte am Tage die Stiftshütte, während sie nachts von einer himmlischen Flamme erleuchtet war (Exod. XL). Gott nimmt das Opfer von Moses und Aaron unter einem Feuerregen (Levit. IX).

Endlich berichtet noch eine alte Sage, daß Feuerkugeln die Arbeiter töteten, die Julian Apostata beauftragt hatte, den Tempel von Jerusalem wieder aufzurichten. Vom Gesichte der kleinen Maria sagt eine von Beauvais überlieferte Erzählung (ouv. cit. 7e livre), daß es immer strahlte und im Pseudomatthäus wird von des Jesusknaben übernatürlicher Fähigkeit, Feuer zu löschen, berichtet.

Im Evangelium Infantiae Salvatoris (Thilo, 8. Kapitel) sehen wir, wie das Hemd Jesu in den Flammen unversehrt bleibt. Aus seinem Hemd sprühen auch Flammen, die einen furchtbaren Drachen vernichten (Kapitel 34). Dank Christi Gnade kann ein Kind lange in einem Ofen verharren, ohne Schaden zu spüren (ebenda 24. Kapitel), und die Hütte, in der Maria dem Heiland das Leben gibt, füllt sich mit göttlichem Licht (3. Kapitel). In seiner ganzen Glorie erscheint Jesus in der Transfiguration „et resplenduit facies ejus sicut sol: vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix (Matth. XVII, 1 – 9)."

Das Feuer, das Leben, Macht und Sonne verkörpert, offenbart seine Göttlichkeit in den Sagen aller Völker.

XV. Das Wasser.

Wie in den mittelalterlichen Ordealien neben der Feuer- die Wasserprobe zur Erhärtung der Unschuld von Gerichten angewendet wurde, so haben auch die Heiligen ihre Wunderkraft an beiden Elementen erwiesen. Es lassen sich für die Wasserwunder drei Haupttypen aufstellen: Wir begegnen der klaren, durchsichtigen Quelle, die auf das Gebet hin hervorsprudelt; dem sich in eine andere Flüssigkeit, meistens in Wein, verwandelnden Wasser und dem Flusse oder Meer, die, als ob sie fester Boden wären, die Körperlast eines über sie schreitenden Auserwählten tragen. Manchmal teilt sich der Strom oder das Meer, dem Seliggesprochenen und seinen Begleitern einen Weg zu bahnen, manchmal tritt überströmendes Wasser auf

höheren Befehl in sein Flußbett zurück oder schwillt nicht weiter an. Wenn das Feuer durch göttliche Macht, seine Fähigkeit zu brennen, verliert, so das Wasser die zu nässen, ja kraft des Gegensatzes erreicht es sogar auch die dem feindlichen Element innewohnende Eigenschaft. Das eigenartige Bild des italienischen Dichters:

„Bagnar coi fuochi ed asciugar coi fiumi"

mit dem Feuer (den Augen) befeuchten und mit den Flüssen (den Haaren) trocknen, findet hier im eigentlichsten Sinne seine Anwendung.

Im Mittelalter war jede Quelle irgend einem Heiligen geweiht, ganz besonders, wenn ihr eine heilkräftige Wirkung zugeschrieben war, und auch heute noch ist das üblich. Die Wassergottheiten des Heidentums waren also einfach durch Heilige der neuen Religion ersetzt worden. Der hl. Mochua (1. Jan., Boll., Hibernia) breitet, um mit seinen Mönchen einen Fluß zu überschreiten, seinen Mantel (pallium) über das Wasser, und der Mantel trägt die ganze Gesellschaft wie das sicherste Schiff. Ein anderer Heiliger desselben Namens (ebenda) wird ausgesandt, einen zum Bau eines Klosters geeigneten Ort ausfindig zu machen. Auf seiner Reise leitet ihn eine Wolke, die seinen Durst löscht, nicht aber mit Wasser, sondern mit Milch „qui pleut sur lui". Da von der für das zukünftige Kloster bestimmten Stelle das Wasser abgeleitet wurde, so befiehlt er einem, mehrere Meilen entfernten See, heranzukommen, und bahnt ihm den Weg, indem er den Boden mit seinem Stecken durchbohrt.

Der hl. Abt Clarus (ebenda) befiehlt noch als Kind der Rhone, im Überströmen einzuhalten, und seinem Befehl gehorsam, tritt die Rhone in ihr Bett zurück. St. Odilonis von Cluny (ebenda) verlangt Wasser zu trinken, doch jedesmal, wenn es ihm gebracht wird, verwandelt es sich in Wein, so daß er darin eine Gnade des Himmels erkennt und es schließlich mit seinen Mönchen trinkt. Ein andermal watet er auf einem Pferde durch den Tessin, doch das Wasser wagt nicht, seine Füße zu benetzen, ein Wunder auch an seinen Sachen und seinen heiligen Büchern ersichtlich, die, in einen Fluß gefallen, so trocken herausgezogen werden, als ob sie dem Sonnenstrahl ausgesetzt gewesen wären. Der hl. Melorus ist ein Engländer (3. Jan., Boll., 4. Jahrh.), der durch einen Steinwurf eine Quelle hervorsprudeln läßt; die hl. Genoveva, die Schutzheilige von Paris (ebenda 6. Jahrh.), gebraucht Wasser zur Wiedererlangung des Augenlichtes, dessen sie ihre grausame Mutter beraubt hatte, und bei einer

Überschwemmung der Seine kann sie ruhig im Bette liegen, denn trotz seines Ungestüms wagt das Wasser nicht, sich ihr zu nahen. Der sel. Rogerius, Abt von St. Remy (4. Jan., Boll., 12. Jahrh.), stürzt mit seinem Esel in einen Fluß und bleibt trocken. Mit seinem Buche geschieht das gleiche Wunder. Er hat auch die Macht, Wasser in Wein zu verwandeln vermöge einfacher Segensprechung. Der Säulenheilige Simeon (5. Jan., Boll., 5. Jahrh.) läßt eine Quelle hervorsprudeln; der belgische hl. Gerlach (ebenda 12. Jahrh.) und der sel. Albert, Einsiedler von Siena (7. Jan., Boll., 12. Jahrh.), sehen ihr Wasser sich in Wein verwandeln. Der hl. Severinus (8. Jan., Boll., 5. Jahrh.) befiehlt der Donau in ihr Bett zurückzutreten und bestimmt ihr die Ufer, die sie nicht mehr zu überfließen wagt. Der hl. Johannes Camillus der Gute, Bischof von Mailand (10. Jan., Boll., 7. Jahrh.), schreitet ganz sicher über das Wasser eines Flusses; die sel. Christiane von Toskana (10. Jan., Boll., 13. Jahrh.), die, um sich einer Heirat zu entziehen, flieht, taucht ins Wasser, das sie bedeckt, ohne ihr irgend welchen Schaden zuzufügen, ja, aus dem sie, ohne auch nur naß zu sein, wieder herauskommt. Der hl. Theodosius Antiochenus (11. Jan., Boll., 4. Jahrh.) entlockt einem Felsen durch Schläge eine Quelle, und sein Bildnis vermag im Brunnen versiegtes Wasser wieder hervorzubringen. Der hl. Victorianus, dessen Kultus in Spanien verbreitet ist, läßt im Leben wie nach seinem Tode nach Belieben regnen (12. Jan., Boll., 6. Jahrh.), und der hl. Egwin von England (11. Jan., Boll., 7. Jahrh.) besänftigt die Stürme, so daß die Schiffe in voller Sicherheit segeln können. Die hl. Märtyrer Sternylus und Stratonicus von Asien (13. Jan., Boll., 3. Jahrh.) werden geknebelt in einen Fluß geworfen, kommen aber trotz ihrer Banden und einem Steingewicht wieder an die Oberfläche und das Wasser hat ihre Heiligkeit geschont. Der hl. Bischof Hilarius (13. Jan., Boll., 4. Jahrh.) besänftigt einen See; auch der hl. Viventius (ebenda) hat diese übernatürliche Macht und der „hl. Benedictus cum filio supra pallium per mare ad S. Viventium fertur“ (ebenda). Der Mantel des Profeten Elias ist bekanntlich zum bequemsten Fahrzeug geworden. Der schottische hl. Kentigernus (ebenda 12. Jahrh.) kommt, von den Feinden verfolgt, an einen Fluß, dessen Wasser sich teilen, um ihm einen Weg zu bahnen, und sich sofort wieder schließen, um seine Verfolger aufzuhalten. Dieser Heilige hat eine wahrhaft übernatürliche Macht über das feuchte Element, denn er

kann im Regen gehen, ohne daß auch nur ein Tropfen, zum Erstaunen seiner Mönche, ihn zu treffen wagt. Eines Tages begibt er sich zu einem Prinzen, ihn um ein Almosen zu bitten. Dieser spottet seiner und zeigt ihm eine ungeheuere Menge Getreidegarben mit den Worten: „Wenn du wünschest, sind sie dein, doch mußt Du sie ohne irgend wessen Hilfe und alle auf einmal in dein Kloster schaffen.“ Lächelnd befiehlt Kentigernus einem Fluße, die Ernte aufzunehmen und ins Kloster zu bringen, was alsbald geschieht. Statt die göttliche Macht dieses Bischofs zu erkennen, wird der Prinz zornig und will ihn schlagen, aber das Pferd bäumt sich und wirft ihn ab, was seinen Tod veranlaßt. Der hl. Felix von Nola (14. Jan., Boll., 4. Jahrh.) ist einer der wirksamsten Beschützer der Seeleute. Er hat die Macht, Stürme zu lindern und, als er sich eines Tages in der Wüste befindet, vom brennendsten Durste gequält, da schickt der Himmel in einer Wolke für ihn einen besonderen Regen.

Der hl. Alexander von Konstantinopel (15. Jan., Boll., 5. Jahrh.) verhindert, wie es auch einige Asketen der indischen Mythen tun,[1]) drei lange Jahre hindurch, daß Regen den Boden eines Geizigen befruchte. Derselbe Heilige befiehlt, als ihm Feuer zur Erhitzung des Wassers mangelt, dem Wasser, von selber heiß zu werden, und das Wasser kocht nach erhaltenem Befehl ohne Feuer. Von St. Maurus (ebenda 6. Jahrh.) erzählt man ein nicht minder erstaunliches Wunder: Ein zu einem Heiligen ausersehenes Kind, Placidius, fällt ins Wasser und St. Maurus wird gebeten, ihm zu Hilfe zu eilen. „Res mira et post Petrum apostolum inusitata, secuta est. Benedictione etenim postulata atque percepta ad Patris sui imperium concitus perrexit Maurus: atque usque ad eumdem locum, quo ab unda ducebatur puer, per terram se ire existimans, super aquam cucurrit, eumque per capillos tenet.“

Der hl. Jacobus (16. Jan., Boll., 5. Jahrh.) bringt zum Beweise seiner göttlichen Macht einem Fürsten mitten im Sommer Schnee, der so hart wie ein Stein bleibt. Der König verachtet das Wunder, wird krank und wäre sicher gestorben, wenn er nicht sofort bereut hätte. Der hl. Furseus (16. Jan., Boll., 7. Jahrh.) pflanzt seinen Stecken in den Sand, aus dem nun eine klare Quelle hervorschießt; ebenso machen es auch der hl. Berardus (ebenda) und der hl. Antonius,

[1]) Vgl. Abschnitt XXI: Strafen.

Abt von Thebaïs (17. Jan., Boll., 4. Jahrh.). Als die Leiche des hl. Genulphus ins Freie getragen wurde, versiegte der strömende Regen plötzlich (17. Jan., Boll., 3. Jahrh. Gallien), worin ein göttlicher Eingriff zu sehen ist. Der hl. Sabinus von Piacenza (ebenda 4. Jahrh.) befiehlt dem Po in sein Bett zurückzutreten, was sofort geschieht. Auch der hl. Deicolus von Frankreich (ebenda) hat die Macht, Quellen hervorsprudeln zu lassen; St. Sebastian läßt nach Belieben regnen (20. Jan., Boll., 3. Jahrh.), der englische hl. Fechinus (ebenda 7. Jahrh.) entlockt der Erde Wasser, aber am berühmtesten machte ihn der Bau einer Mühle. Er baute diese Mühle auf einen Abhang am Wasser und alle Welt spottet seiner, denn der Fluß befindet sich in der Ebene. Ein Bauer treibt seinen Spott noch weiter. Er erklärt offen, daß er froh sein würde, könnte er so lange leben, bis das Wasser das Mühlrad in Bewegung setzen würde. Doch bald fühlt er Reue, denn der Heilige steckt seinen Stab in den Berg und das herausfließende Wasser vollbringt nicht nur das, von dem Heiligen gewollte Wunder, sondern ertränkt auch den unglücklichen Frevler. Aber der hl. Fechinus empfindet keinen Haß, sondern erlangt, nachdem alle Welt seine übernatürliche Macht bewundert hat, von Gott die Wiederbelebung des Bauern. Der hl. Fechinus pflegte trotz winterlicher Kälte im Wasser zu beten. Einer, der nicht begreifen konnte, wie der Heilige solchen Schmerz auszuhalten vermochte, wollte ihm nachahmen und wäre zweifellos gestorben, hätte der Heilige dem Wasser nicht befohlen, sich von selbst zu erwärmen. Darauf wird das Wasser so heiß, daß der Biedermann schnell heraus muß, will er nicht seine Haut daran wagen. Der sel. Walterus von Birbeke (22. Jan., Boll., 13. Jahrh.) verwandelt Wasser in Wein; der hl. Cadocus, Bischof von Schottland, geht in den ersten Jahrhunderten des Christentums trockenen Fußes durch einen Fluß und zaubert Quellen hervor (24. Jan., Boll.), der hl. Sabinianus, aus den Zeiten Diocletians (29. Jan., Boll.), schreitet auch über Wasser und die sel. Margarete von Ungarn (28. Jan., Boll.) läßt die überströmende Donau ihre Macht fühlen.

Der hl. Julian, der Apostel Galliens, vermag nicht nur Quellen hervorsprudeln zu lassen, sondern auch, ohne benetzt zu werden, unter dem Regen daher zu gehen, und der hl. Gildas von Frankreich (29. Jan., Boll., 6. Jahrh.) hat neben seinen vielen anderen Wundertaten kraft seines Gebetes eine Quelle hervorgezaubert und Wasser

in Wein verwandelt. Dieses Wunder vollzieht sich bei einem Festmahl in Form eines liebenswürdigen Scherzes. Aber diese Verwandlungen finden sich bei anderen Heiligen auch dann, wenn sie die Arbeiter in einem Kloster oder ermüdete Reisende stärken wollen, da sie selbst nur ausnahmsweise Wein trinken. Der englische heilige Aidanus (31. Jan., Boll., 7. Jahrh.) läßt sein Buch im Regen liegen und findet es unversehrt, läßt eine Quelle hervorschießen und „ambulat super aquas."

Mit den Heiligengräbern, aus denen eine kostbare Flüssigkeit quillt, werden wir uns noch in anderem Zusammenhange beschäftigen; hier sei nur flüchtig an die dem Grabe der sel. Beatrice von Ferrara entströmende Quelle erinnert (18. Jan., Boll.). Diese Quellen aus Gräbern haben größtenteils die Eigenschaft, Gebrechen aller Art zu heilen. Die hl. Brigitte von England (1. Febr., Boll., 6. Jahrh.) überschreitet mit ihren Gefährtinnen einen Fluß, ohne daß das Wasser ihre Kniee benetzt. Einem Strome befiehlt sie, Korn in ein von der Hungersnot heimgesuchtes Land zu tragen, und er gehorcht ihr; um ihre Macht zu beweisen, rettet sie ein sich ins Wasser stürzendes junges Mädchen und zeigt den von allen Seiten Herbeigeeilten, ihre nicht im geringsten feuchten Kleider. Die hl. Verdiana von Toskana (ebenda 3. Jahrh.) verwandelt Quellwasser in Wein; ein aus den Ufern getretener Fluß schont achtungsvoll einen Tempel. Der hl. Laurentius von England (2. Febr., Boll., 7. Jahrh.) schreitet über das Meer und läßt Quellen entstehen und Blasius, einer der asiatischen Märtyrer sitzt still auf den Wassern, die seine Henker verschlingen (3. Febr., Boll.). Dieser selbe Heilige bleibt fünf Tage in kochendem Wasser, ohne irgend welchen Schmerz zu verspüren; er singt ruhig seine Gebete und bittet den Herrn, seinen Verfolgern zu verzeihen. Der hl. Hadelinus von Belgien (ebenda 7. Jahrh.) läßt durch seinen Stock, den er in den Boden pflanzt, eine Quelle hervorrieseln; die hl. Berlenda (ebenda) verwandelt Wasser in Wein, ein Wunder, das im Leben einer anderen Heiligen, der seligen Brigitte (6. Febr., Boll.), sich wiederholt. Auch im Leben des hl. Aventinus (4. Febr., Boll.) und des hl. Avitus (5. Febr., Boll., 6. Jahrh.), zweier Franzosen, begegnen wir diesem Wunder mit der Quelle, und der belgische hl. Bertulphus (5. Febr., Boll., 8. Jahrh.) vollbringt die viel seltenere und doch weniger geschätzte Verwandlung des Weines in Wasser. Dieser Auserwählte hatte in der Tat

die Gewohnheit, seinen Armen Wein und Lebensmittel zu bringen. Neider beobachten ihn, verklagen ihn bei seinem Herrn wegen Plünderung des Hauses und eines Tages, nachdem sie mit eigenen Augen gesehen hatten, wie er Wein davontrug, überraschen sie ihn, halten ihn an und zwingen ihn aufzudecken, was er sorgfältig verbarg. Der Heilige aber erklärt seinen Neidern und seinem Herrn, daß es nur Wasser sei, und da ein Heiliger niemals lügt, konnten diese sich tatsächlich überzeugen, daß seine Flasche nichts als sehr reines Wasser enthalte. Bei der Fortschaffung seines Leichnams hört der Regen auf und ein Adler schützt ihn mit seinen Flügeln, damit er nicht naß werde. Der hl. Vedastus (6. Febr., Boll., 6. Jahrh.) beruhigt das stürmische Meer und bei einer Überschwemmung wagen die Wasser sich nicht bis an sein Grab. Der hl. Aldericus Subulcus von Köln (ebenda 12. Jahrh.) läßt eine Quelle hervorschießen mit der Eigenschaft, Fieber und Asthma zu heilen, ebenso wie die vom hl. Chrysolius von Flandern (7. Febr., Boll., 3. Jahrh.) geschaffene mehrere Übel heilt. Zur Besänftigung des stürmenden Meeres braucht man nur den hl. Guilielmus Magnus von Toskana anzurufen (10. Febr., Boll., 12. Jahrh.); der hl. Gregorius von Rom (13. Febr., Boll., 13. Jahrh.) befiehlt den Wassern des Tibers zurückzuweichen. Auch der italienische hl. Constabilis zeigt seine Macht über die Wogen (ebenda), und der hl. Lomanus von England läßt nicht bloß Quellen entspringen und beherrscht nicht nur die Elemente, sondern er kann ohne Steuer und Ruder schiffen, wohin es ihm gut erscheint (17. Febr., Boll., 5. Jahrh.). Außer der Kraft, das Meer zu beruhigen, vermag der hl. Georg von Asien (21. Febr., Boll., 9. Jahrh.) dem Wasser eines Flusses vor seinem Grabe Halt zu gebieten. Der hl. Peter Damianus von Ravenna wiederum vollbringt die Verwandlung des Wassers in Wein (23. Febr., Boll., 11. Jahrh.) und der hl. David, Erzbischof von Bologna (1. März, Boll.), wiederholt nicht nur dieses Wunder, sondern verwandelt das gesamte Wasser eines Flusses, der an seinem Grabe vorüberfließt, in Wein und durch seine Fürsprache gibt eine Wasserquelle Milch. Dieser Heilige hat die Macht, aus dürrem Boden Ströme durchsichtigen Wassers hervorzuzaubern, und sein in den Fluß gefallenes Buch wird ohne den geringsten Schaden herausgezogen. Der hl. Winwaloeus, ein Franzose (3. März, Boll., 6. Jahrh.) zwingt das Meer, nachdem er es mit Ruten geschlagen, unter seinen Füßen zu

erstarren. Auch er vollzieht das Wunder mit der Quelle. Der sel. Friedrich von Friesland (3. März, Boll., 12. Jahrh.) bedient sich seines Mantels, einen See zu überschreiten, und der sel. Petrus Jeremias von Sizilien (3. März, Boll., 15. Jahrh.) rettet ein mit Getreide beladenes Schiff, welches das Meer verschlingen will. Der hl. Peter, Bischof von Policaster (4. März, Boll., 12. Jahrh.), besänftigt die ungestümen Wogen und entsteigt nach einem Sturz ins Wasser demselben mit trockenen Kleidern. Der hl. Eusebius von Bethlehem (5. März, Boll., 4. Jahrh.) läßt es regnen; der hl. Kerianus (5. März, Boll., England, 7. Jahrh.) läßt eine Quelle entstehen, und einer seiner berühmtesten Landsleute, der hl. Fridolinus, verändert den Lauf eines Flusses, um seine Feinde aufzuhalten (6. März, Boll., 6. Jahrh.). Englands heilige Eremiten Baltherus und Bilfridus (ebenda) vollbringen gleichfalls Wundertaten auf dem Wasser; ersterer umschifft eine Klippe, die weich wie Kork wird, der andere läßt das Evangelium ins Meer fallen und zieht es vollständig trocken heraus. Die sel. Coleta von Flandern (6. März, Boll., 15. Jahrh.) schreitet auf dem Wasser über einen Fluß und wer dieses Wunders spottet und es nachahmen will, ertrinkt angesichts aller Welt. Die hl. Brigitta (8. März, Boll.) „munera per flumen delata accipit, aliaque adverso flumine remittit"; sie geht gleichfalls über die Wogen, ebenso wie der englische hl. Senanus (8. März, Boll., 6. Jahrh.), der, um das Meer zu stillem Verhalten zu verpflichten, befiehlt, daß sein Leichnam am Ufer begraben werde. Im Leben des sizilianischen hl. Vitalis (9. März, Boll., 10. Jahrh.) beobachten wir, wie Regen den Heiligen nicht durchnäßt, seine Kleider bleiben im Wasser trocken. Der hl. Attalas, Abt zu Bobbio (10. März, Boll., 6. Jahrh.) „fluvium, signo crucis, in adversum littus rejecit", und der hl. Emilianus von Frankreich (ebenda) schafft Quellen und verwandelt Wasser in Wein.

Der hl. Paul, Bischof von Frankreich (11. März, Boll., 6. Jahrh.), begnügt sich nicht mit so einfachen Wundertaten: Er befiehlt beispielsweise den Klippen, plötzlich mitten aus dem Meere sich emporzurichten, um es wie ein steiles Gestade aufzuhalten und zu beherrschen. Der hl. Ansovinus von Camerino (13. März, Boll., 8. Jahrh.) „fraudulenti cauponis aquam vino miscentis nequitiam detigit", und dieses Wunder trägt sich in folgender Weise zu: Der Heilige stößt den Betrüger zurück, wodurch der Wein über dessen Mantel fließt. Da geschah es, daß „tanta tenacitate retentus est fusus liquor in panno ut putaretur

alterius naturae fore non suae: fraus contra venditoris, cunctis mirantibus, claruit manifeste: ita namque discretum est vinum ad aqua.“

Die hl. Anina von Asien (16. März, Boll.) befiehlt einem Brunnen, sich mit Wasser zu füllen, und der wunderbarste aller Heiligen, der hl. Patricius (17. März, Boll., 7. Jahrh., England), setzt sich ans Meeresufer und die Wogen ziehen sich, aus Furcht ihn zu benetzen, zurück. Der Regen macht ihn nicht naß; Flüsse teilen und öffnen sich, ihm mit seinen Gefährten einen Weg zu bahnen; er läßt Quellen entstehen und befiehlt einem Aussätzigen, einen Stein als Schiff zu benützen, was der Unglückliche sofort vollbringt. Einzig durch seinen Fluch macht er ein fischreiches Gewässer unfruchtbar und unterwirft auch bei anderen Gelegenheiten das feuchte und unbeständige Element seinem Willen. Dem hl. Cuthbertus von England (19. März, Boll., 12. Jahrh.) liefert das Meer das zu seinem Hausbau notwendige Holz, und der französische hl. Vulfrannus (ebenda 8. Jahrh.) „delapsam in mare pateram precibus recuperat“, läßt eine Person, die sich ertränken wollte, über das Wasser schreiten. Der hl. Endeus, ein englischer Abt (21. März, Boll., 6. Jahrh.), durchschifft, auf einem Steine sitzend, das Meer, wenn er es nicht vorzieht, sich frei auf seiner Oberfläche zu bewegen. Der italienische hl. Benedikt (ebenda) läßt eine Quelle hervorsprudeln, wandelt über das Wasser und erneuert ein berühmtes Wunder: Ein Arbeiter hat in einen See „ferrum falcastri“ fallen lassen . . manubrio etiam projecto“. Hilfesuchend wendet er sich an den Heiligen, der durch seine Gebete die Sense mit daran befestigtem Stiel aus dem Wasser zieht. Die hl. Hia (23. März, Boll., 6. Jahrh.) ist, „super frondem per oceanum vecta“ und „hasta fontem elicit“. Die hl. Catharina von Schweden (24. März, Boll., 14. Jahrh.) befiehlt dem Tiber zurückzutreten, der römische hl. Cyrinus (25. März, Boll., 3. Jahrh.) läßt aus seinem Grabe eine Quelle hervorsprudeln, und der hl. Guido, Abt von Deutschland (31. März, Boll., 11. Jahrh.), verwandelt Wasser in Wein. Die hl. Maria von Ägypten geht trockenen Fußes durch den Jordan, um das, durch den hl. Josimus (2. April, Boll., 4. Jahrh.) gebrachte Abendmahl zu empfangen; der hl. Franz von Paula schreitet über die Meerenge von Messina, indem er auf dem Wasser geht und vollbringt ein noch erstaunlicheres Wunder durch Vereinigung einer großen Wassermenge in einer kleinen Grube „intra param fossam multam aquam colligit“ (ebenda). Er hat auch die Macht,

die Wogen des Meeres zu besänftigen und es regnen zu lassen. Auch der hl. Isidorus, ein spanischer Bischof (4. April, Boll., 7. Jahrh.), kann es nach Belieben regnen lassen, und der sel. Petrus Gonzales, allgemein bekannt unter dem Namen des hl. Elmo (15. April, Boll., 13. Jahrh., Spanien), ist der natürliche Beschützer der Matrosen. Auch der hl. Paternus von Frankreich (16. April, Boll., 6. Jahrh.) läßt eine Quelle entstehen; der spanische hl. Fructuosus (ebenda 7. Jahrh.) geht über das Meer „codices suos in aqua immersos, intactos recuperat: navim, sublatis remis, orando ad alteram ripam transmittit". Der hl. Lasreanus von England (18. April, Boll., 7. Jahrh.) „aquam sibi negatam evanescere facit" und befiehlt ebenfalls einem seiner Schüler, eine Wasserfahrt auf einem Steine zu wagen. Der Papst Leo (19. April, Boll., 11. Jahrh.) hält einen austretenden Fluß zurück und der Leichnam des hl. Wernherus, eines von den Juden getöteten Kindes, taucht an der Oberfläche des Wassers wieder auf. Der hl. Georg der Große, ein Märtyrer von Palästina (23. April, Boll., 3. Jahrh.), gestattet einer Witwe, auf einer Säule das Meer zu durchschiffen; der hl. Theodor von Kleinasien befiehlt einem Flusse in sein Bett zurückzutreten (22. April, Boll., 11. Jahrh.); der hl. Philipp von Toskana (25. April, Boll., 13. Jahrh.) teilt die Wasser eines Flusses; der hl. Donatus von Epirus (30. April, Boll., 4. Jahrh.) verwandelt stinkendes, verdorbenes Wasser in gutes und trinkbares, läßt es regnen, ohne selbst naß zu werden und läßt auch Quellen entstehen. Der belgische hl. Forannanus (ebenda 10. Jahrh.) schreitet mit achtzig Gefährten über das Meer, auf „quatuor ligna in formam crucis" fahrend. Dem Zuge des hl. Erconwaldus, eines Bischofs von London, öffnen sich die Wasser eines Flusses (ebenda 7. Jahrh.). Der hl. Theodulphus von Frankreich (1. Mai, Boll., 6. Jahrh.) läßt seine Macht in folgendem Wunder anstaunen: Ein Schwein ist zur Verzweiflung seines Herrn in einen Brunnen gefallen. Der Heilige nähert sich dem Brunnen, befiehlt dem darin befindlichen Wasser anzuschwellen, zu steigen und mit ihm steigt das Schwein, das er gesund und wohlbehalten dem Besitzer, der seine Hilfe erfleht hat, zurückgibt. Der friesische hl. Evermarus (ebenda 7. Jahrh.) gehört zu einer Gruppe Seliger, die es regnen lassen und der Bischof von Gallien, der hl. Germanus fährt über das Meer „otae plaustri insidens" (2. Mai, Boll., 5. Jahrh.). Aus alledem ist ersichtlich, daß die Heiligen als Transportmittel immer gerade auswählen, was seiner Natur nach in die Tiefe sinken müßte.

Der hl. Antonius von Toskana (2. Mai, Boll., 15. Jahrh.) wandelt über das Wasser, beschwichtigt das Meer, befiehlt dem Arno, in seinem Bett zu bleiben und steht im Regen, ohne naß zu werden. Die hl. Jungfrau lehrt der seligen Emilia Biccheria von Vercelli (4. Mai, Boll., 14. Jahrh.) bestimmte, uns nicht überlieferte Gebete, die Luft und Wasser zu besänftigen vermögen; der hl. Serenicus aus der Normandie (7. Mai, Boll., 7. Jahrh.) teilt einen Wasserlauf vermittelst des Kreuzeszeichens, und nach sieben Jahren findet man unter einem Stein ein geweihtes Buch, das der Heilige ins Wasser fallen ließ. Es versteht sich von selbst, daß das Buch unbeschädigt ist. Der hl. Congallus, fast ebenso berühmt wie sein heiliger Landsmann Patricius, befiehlt einem seiner Mönche knieend auf dem Meere zu beten. Das Meer trägt ihn und eine Quelle sprudelt plötzlich hervor zur Taufe des Heiligen. Ein zweiter Mönch, der wie der vorige aus Gehorsam auf dem Meere betet, wird von den Wellen verschlungen, worauf ein anderer Frommer, ein guter Schwimmer, zu seiner Rettung untertaucht und ihn in voller Gemütsruhe in tiefem Gebet im Wasser findet. Ein mißlungenes Wunder ist immer Ausgangspunkt für ein noch ungewöhnlicheres Wunder (10. Mai, Boll., 6. Jahrh.). Der hl. Carthacus ist ein anderer Glückseliger in England (14. Mai, Boll., 7. Jahrh.), dessen Überschreiten eines sich vor ihm teilenden Flusses man bewundert, und der hl. Brandanus ist aller Welt als der wunderbarste Schwimmer des Mittelalters bekannt (16. Mai, Boll., 6. Jahrh.). Sobald der spanische hl. Paschalis (17. Mai, Boll., 16. Jahrh.) mit einem Stecken den Boden schlägt, quillt Wasser daraus hervor; St. Simeon der Stylit (24. Mai, Boll., 6. Jahrh.) läßt es nach Belieben regnen, und kraft seines Gebetes verringert sich das vom Himmel strömende Wasser während der Sommergluten nicht. Der hl. Euphebius von Neapel (23. Mai, Boll., 3. Jahrh.) bedient sich nach seinem Tode des Meeres wie eines verstandbegabten Transportmittels. So zum Beispiel vertraut einer seiner Frommen, der Schulden gemacht hat und am Verfallstage sich weit entfernt vom Wohnort seines Gläubigers befindet, dem Meere ein Kästchen mit der in Frage stehenden Summe an, das auf diese Weise in die Hände des Gläubigers gelangt.

Die sel. Emiliane von Florenz „sitiens aquam reperit in vinum mutatam“ (19. Mai, Boll., 13. Jahrh.); der hl. Yvo von Frankreich (19. Mai, Boll., 8. Jahrh.) teilt die Wasser eines Flusses, um das

andere Ufer zu erreichen; St. Lucifer, der Bischof von Sardinien (20. Mai, Boll.) läßt es regnen und der hl. Bernhard von Siena (ebenda) führt das entgegengesetzte Wunder aus, indem er dem Regen aufzuhören gebietet. Santa Humilitas, die Äbtissin von Florenz (22. Mai, Boll., 13. Jahrh.) ist in ihren Wundertaten origineller. Sie läßt zum Beispiel mitten im Sommer in einem Brunnen Eis finden und befiehlt, als einmal Schnee das Dach ihres Hauses einzudrücken droht, der Sonne, ihn zu schmelzen, was unmittelbar darauf geschieht. Wie andere Glückselige wandelt auch sie über die Wogen und der Regen wagt nicht, sie zu benetzen. Der hl. Antonius von Padua (13. Juni, Boll., 12. Jahrh.) dehnt dieses Wunder über seine ganze Zuhörerschaft aus. Während er im Freien predigt, regnet es, und da seine Hörer in Gefahr kommen, naß zu werden, befiehlt der Heilige dem Regen, rings um seine Pfarrkinder zu fallen, ohne diese zu benetzen. Eine Frau, die, um das göttliche Wort zu hören, ihr kleines Kind ganz allein zu Hause gelassen hat, würde es bei ihrer Rückkehr in einem Kessel kochenden Wassers tot finden, wenn der Heilige nicht plötzlich das Wasser abgekühlt hätte. Von dem englischen hl. Columbus (7. Juni, Boll., 6. Jahrh.) wird Wasser in Wein verwandelt und der hl. Johannes a. s. Facundus (12. Juni, Boll., 15. Jahrh.) läßt, um ein in einen Brunnen gestürztes Kind zu retten, das Wasser darin anwachsen, womit er das von seinem glückseligen Vorgänger an einem Schweine vollbrachte Wunder erneuert. Der französische hl. Abt Loffredus (21. Juni, 8. Jahrh.) ist Schöpfer zahlreicher Quellen und fischt mit seinem Stocke ein in einen Fluß gefallenes Beil heraus, ein nur wenig von dem oben erwähnten, verschiedenes Wunder. Der hl. Albanus, ein englischer Märtyrer (22. Juni, Boll., 3. Jahrh.), trocknet einen Fluß aus, um Leichname von Märtyrern, die er zum Leben auferweckt, wiederzufinden. Wie Mauern richten sich die Wasser eines anderen von ihm geteilten Flusses auf, und bei seinem Tode sprudelt eine Quelle hervor, um ihm den Durst zu löschen. Der hl. Prokopius verwandelt Wasser in Wein (4. Juli, Boll., 11. Jahrh.); die hl. Daresca von England (5. Juli, Boll., 5. Jahrh.) vollbringt etwas neues, indem sie einem Flusse befiehlt, einen Berg hinauf zu steigen, was sofort geschieht. Sie läßt auch eine silberne Schale in einem Flusse schwimmen und ohne Leitung am Bestimmungsorte ankommen. Ferner hat auch sie die Macht, Wasser in Wein zu verwandeln. St. Goar (ebenda,

6. Jahr.) gebietet dem Regen, seine Kirche während des Baues zu verschonen und der hl. Johann Gualbertus (12. Juli, Boll.), der Gründer der Ordensgesellschaft von Vallombrosa in Italien befiehlt zur Strafe hochmütiger Mönche einem Bache anzuschwellen und eine prachtvolle Abtei zu zerstören. Auf des hl. Jakob, eines asiatischen Bischofs, Fluch (15. Juli, Boll., 4. Jahrh.) versiegt eine Quelle; der sel. Hugo von Ancona (27. Juli, Boll., 13. Jahrh.) läßt Wasser sprudeln und die Heiligen Nazarius und Celsius (28. Juli, Boll., 1. Jahrh.) wandeln über das Meer. St. Kinedus von England (1. Aug., Boll., 6. Jahrh.) ist Schöpfer von achtzig Quellen; der italienische hl. Peregrinus (ebenda) rudert auf seinem Mantel und der spanische Bischof St. Petrus (2. Aug., Boll., 11. Jahrh.) kompliziert das Quellwunder, da er das Wasser aus einer Eiche fließen läßt. Der spanische hl. Dominikus (4. Aug., Boll., 12. Jahrh.) bleibt, ohne benetzt zu werden, dem Regen ausgesetzt und der polnische hl. Hyacinthus (16. Aug., Boll., 13. Jahrh.) durchschreitet mehrere Male trockenen Fußes die Weichsel und einmal den Don in gleicher Weise mit dem enormen Gewicht einer Statue der hl. Jungfrau beladen, die er den Tataren entziehen will. Aber das erstaunlichste daran ist, daß seine Fußspuren trotz Wind und Wetter, Regen und Stürmen dem Wasser immer aufgeprägt bleiben. Ihre Abdrücke werden die Straße des hl. Hyacinthus genannt. Das Schiff mit dem Leichnam des hl. Aregius von Frankreich (16. Aug., Boll., 6. Jahrh.) fährt von selbst den Fluß hinauf, und im Leben von St. Rochus (16. Aug., Boll., 13. Jahrh., Frankreich) liest man, daß eine Wolke neben seiner Hütte niedersteigt und an dieser Stelle ein göttlicher Quell sprudelt, um des Glückseligen Durst zu löschen. Ebenso läßt Gott eine andere Quelle aus der vom hl. Philipp Benitus von Florenz (23. Aug., Boll.) bewohnten Höhle fließen und der hl. Bernhard von Clairvaux (18. Aug., Boll., 13. Jahrh.) trotzt dem Regen, der nicht nur ihn nicht zu benetzen, sondern auch nicht auf sein Evangelium niederzufallen wagt. Der sel. Vicinius, ein Landsmann des Plautus (28. Aug., Boll.), besitzt ein eisernes Büßerhemd, das auf den Wogen schwimmt.

Der deutsche Abt St. Bertinus (5. Sept., Fleur des Boll., 7. Jahrh.) schwimmt mit übernatürlicher Kraft gegen die Strömung eines Flusses; der hl. Anséry von Soissons läßt durch das Aufsetzen seines Fußes aus einem Stein eine Quelle entspringen (7. Sept.,

Fleur des Boll.); da der deutsche Bischof Cortinianus nicht dort, wo er wünschte, begraben wird, regnet es dreißig Tage lang, bis seine Getreuen seine Befehle befolgt haben; St. Nikolaus von Kleinasien (7. Dez., Voragine, 4. Jahrh.) bindet eine kaiserliche Verfügung an einen Stock, den die Wellen an ihren Bestimmungsort zu tragen haben; der hl. Hubertus, Bischof von Lüttich (3. Nov., Boll., 7. Jahrh.) läßt das Wasser der Somme steigen, damit die Schiffe fahren können. Der hl. Clemens endlich (23. Nov., Voragine, 1. Jahrh.) wird mit einem an den Hals gebundenen Anker ins Meer geworfen. Als seine Gefährten darüber in Verzweiflung geraten, daß sie seinen Leichnam nicht christlich bestatten können, tritt das Meer von selbst um anderthalb Meilen zurück und eine, von Engeln erbaute, Kapelle wird sichtbar, in der sich der Körper des Heiligen befindet. Alljährlich an seinem Todestage zog sich das Meer derart zurück. Ein Kind, von dem Schauspiele angelockt, dringt in die Kapelle und verbleibt so lange darin, daß die Wasser es überschwemmen. Schon glaubt der Vater des Kindes es verloren, als im folgenden Jahre beim erneuten Zurücktreten des Meeres, er selbst die Kapelle betritt und dort den armen Knaben findet, der, völlig wohlauf, ihm eine Menge Wunder zum besten gibt. Der hl. Gregorius Thaumaturgus (17. Nov., Fleur des Boll.) von Asien hält einen austretenden Fluß, durch Aufpflanzen seines Stockes am Ufer, auf. Der Stab keimt, wird ein Baum und das Wasser wagt sich nicht über ihn hinaus. Derselbe Heilige vollbringt durch sein Gebet die Austrocknung eines Sees, der Ursache für die Uneinigkeit zweier Brüder war.

In den „Vitae Patruum" sehen wir den Eremiten St. Paul eine Quelle hervorzaubern und den hl. Ammonis einen Fluß trocknen Fußes durchschreiten. Der hl. Hilarion läßt es regnen und schützt das Meer durch Einzeichnen von drei Kreuzen in den Sand. Copretus wandelt oft über den Nil, ohne daß das Wasser seine Knie benetzt und in den Verba seniorum findet sich das Abenteuer eines Mönches, der, da er sich ohne Seil an einen Brunnen begeben hatte, nur zu Gott zu beten braucht, damit das Wasser in die Höhe steige. Besarion (6. Buch) geht über einen Fluß und in den Verba seniorum wird hinzugefügt, daß er die Kraft besitze, die Wogen des Meeres zu besänftigen, ein Wunder, das sich im Leben des hl. Theodorius (10. Buch) wiederholt. Da der hl. Cyriacus die Sonnenglut nicht ertragen kann, fleht er den Himmel

um Hilfe an und in Gestalt einer Wolke bietet sich ihm Schutz. Dieser Sonnenschirm erscheint auch im Leben des hl. Zacharias (15. März, Boll., 8. Jahrh.), eines Papstes, des griechischen St. Codratus (10. März, Boll., 3. Jahrh.) und des hl. Petrus, eines Märtyrers von Verona (30. April, Boll., 13. Jahrh.). In den drei erwähnten Fällen fordert der Heilige jedesmal eine Wolke auf, ihn gegen die Sonnenstrahlen zu schützen. Dasselbe Abenteuer wird auch Mahomed zugeschrieben.[1]) Die hl. Eugenie[2]) soll ertränkt werden, aber der an ihren Hals gebundene Stein zersplittert und die Heilige kommt an die Meeresoberfläche und singt und betet zum Herrn. Der hl. Aegidius[3]) erhält vom Papst „Dous mut riches us de ciprès" für seine Abtei. Da der Heilige über kein Transportmittel verfügt, befiehlt er, sie in den Tiber zu werfen, und von selbst kommen beide Türen auf wunderbare Weise zum Kloster. Marchant seinerseits erzählt uns das Wunder von den Bewohnern Bonnevals, die einen Wagen mit Kalk nach Chartres zum Wiederaufbau der Kirche fahren. Unterwegs werden sie von einem Gewitter überrascht und überlassen den Kalk dem Regen, finden aber, nachdem das Unwetter aufgehört, Wagen und Kalk vollkommen trocken (12. Erzählung). Außerdem berichtet Marchant (16. Erzählung), daß am Vorabend von Mariä Himmelfahrt ein junges Mädchen, das in einen Brunnen gefallen war, von der Jungfrau Maria gerettet, über dem Wasser gehalten und blühend seiner Mutter zurückgegeben wird. Im „Calendrier", der im Gefolge des Marchantschen Werkes erscheint, wird unter dem 25. Dezember der Quelle Erwähnung getan, die für die hl. Jungfrau und das Jesuskind hervorsprudelt, einer, in den frommen Überlieferungen des Mittelalters sehr verbreiteten Legende.

In der goldenen Legende wird berichtet, wie ein Engel, als St. Andreas ein Fahrzeug betritt, mit seinem Hauch die Segel bläht, um es zu St. Matthäus zu geleiten. Heisterbach stellt mehrere Wasserwunder dar, die sich von den bezeichneten Typen nicht unterscheiden. Unter anderen sei hier das der Albigenser erwähnt (IX, 12), wodurch wir einen Begriff von der Duldsamkeit unseres Heiligen bekommen. Er erzählt, daß die Albigenser vom Teufel die Macht erhalten hatten, über Wasser zu gehen. Als das ein

[1]) S. Maçondi: Prairies d'or, trad. Barbier, S. 137. [2]) Ihr Leben, herausgegeben von Romagnoli 1864. [3]) S. Boll. 1. Sept. und „sein Leben" von Guillaume de Berneville.

Priester sieht, wirft er die geweihte Hostie ins Wasser, worauf die Ketzer ertrinken. Ein Engel aber beeilt sich, die Hostie zu retten und auf den Altar zu legen. Coincy (11. Buch) berichtet uns „comment un hons noié en la mer fu délivré par l'ayde Nostre Dame" et „d'un abbé et ses compaignons et autres genz que Nostre Dame secourut en la mer." Im ersten Falle ist es ein Schiff mit Kreuzfahrern, das leck wird; ein Bischof beobachtet indessen, wie ein Teil der Ritter in Gestalt von Tauben zum Himmel fahren. Eine andere fromme Persönlichkeit, die ins Wasser gestürzt war, vermag dank dem Schutze der Jungfrau Maria, die sie mit ihrem Mantel bedeckt, das Ufer zu erreichen. Das zweite Wunder zeigt uns eine große göttliche Kerze, die auf den Schiffsmast heruntersteigt und die Wogen zu glätten vermag. In den Miracles de Notre Dame par personnages (VI. Bd.) begegnen wir auch jenem Wunder wieder, in dem Wasser sich als sinnbegabtes Transportmittel zeigt.

Kurz, es ist in lateinischer und romanischer Zunge keine Legende vorhanden, die nicht eine reiche Auslese dieser Art von Wundern böte. Ihr Typus ist immer der nämliche, nur nach der Bedeutung des Heiligen und der Einbildungskraft seines Biographen in einen großen oder kleinen Maßstab übertragen.

In den Dichtungen der Inder[1]) so gut wie in der Mythologie der Griechen und Römer finden sich viele derartige Wunder. So lassen bei Buddhas Geburt die Götter zum Bade zwei Quellen, eine heiße und eine kalte, entstehen.[2]) Buddha selbst läßt, fünfzehnjährig, als ein von ihm abgeschossener Pfeil den Boden trifft, an dieser Stelle zwei Quellen hervorrieseln, und im Harivansa (5. Lekt.) erfahren wir, wie die Wogen sich vor Prithou glätten. Swaphalca (34. Lekt.) ist vom Himmel die Macht verliehen, es nach Belieben regnen zu lassen, und Brahmâ (53. Lekt.) flucht dem Meere, das gewagt hat, ihn zu berühren und das sich deshalb bei ihm entschuldigt. Der hl. Muni Nârada (124. Lekt.) spaziert gemächlich auf dem Wasser, und oft sieht man die Asparas (145. Lekt. u. öfters) sich auf die Wogen legen wie auf festen Boden und über das Wasser wie über Erdreich gehen. Sie haben auch die Macht Sterbliche, die sich ihres Schutzes erfreuen, zum Nachfolgen zu veran-

[1]) Vgl. Goethes indische Legende. [2]) Fr. Rgya übersetzt von Foucaux. S. 88 ff.

lassen, so daß diese ungehindert über Meer und Flüsse schreiten können. Dieses Wunder, das sicherste Zeichen ihrer Heiligkeit, wird von den Helden (169. Lekt.) jederzeit erneuert. In der Lebensbeschreibung Buddhas[1]) sehen wir, wie Pântchika, der große Feldherr der Yakchas, ein Gewitter entfesselt, um dem Volke Furcht um Buddha einzuflößen. Buddha jedoch befiehlt dem Regen, seine Zuhörer nicht zu berühren, und obgleich die große Versammlung auf freiem Felde stattfindet, ist sie vor dem niedergehenden Regen geschützt, als ob sie sich unter sicherem Dache befände (S. 185 u. ff.). Buddha vermag Feuer und Wasser aus seinem Körper hervorzuzaubern (S. 183), er kann nach Belieben Flüsse und Seen austrocknen, ihnen Halt gebieten und sie fließen lassen, wie es ihm gut scheint (S. 265). Es wird auch von bestimmten Gewässern erzählt, die alles, was man hineingeworfen, wieder herausgeben (S. 225) und das kochende Wasser eines Kessels fügt einem unter göttlichem Schutz stehenden Gläubigen keinen Schaden zu (S. 369). Weiter wird noch von einem kleinen See erzählt, dessen Wasser wohlriechend und dessen Ufer aus Edelsteinen gebildet ist; überall folgt er einem jungen Manne von bezaubernder Schönheit (S. 483). Aus einer Studie Sénarts über die Buddhalegende erfährt man von einer Buddha geweihten Quelle, die mit wunderbaren Kräften begabt, die Schmerzen der leidenden Menschheit heilt (S. 302).

Auf Befehl Bodhisatvas wird Seewasser süß[2]) und Regen kann ihn nicht befeuchten, denn die Götter schützen ihn dagegen (ebenda, S. 88). Auch von duftendem Regen wird erzählt, der nur bestimmte Personen naß macht, während andere, obgleich unbedeckt, nicht durchnäßt werden (ebenda S. 154). Trübes Bachwasser klar zu machen, war ebenfalls in Buddhas Macht gegeben.

Ja, sogar in den Mythen Japans wird erzählt, daß Fo-tei nie vom Regen oder Schnee naß wird.[3])

Vischnu hat den Beinamen Nârâyana, das ist der „der über die Wasser schreitet" erhalten,[4]) und im Harivansa befiehlt Krichna dem Meere zurückzuweichen und einen Teil seines Bettes unbedeckt zu lassen. Im Dâlhâvança findet sich in der Geschichte vom heiligen

[1]) Vgl. Bournouf's Einleitung zu seiner histoire du boudhisme. [2]) Vgl. Kern, Hist. du Bouddha: Revue de l'hist. des rel. 1882, S. 82. [3]) Übersetzt von Carlo Puini, I sette genii della Felicità, Firenze 1872, S. 27. [4]) Vgl. Mahâbhârata, übersetzt von Foucaux, S. 226.

Zahn des Buddha[1]) die Erzählung von Thera, der, um sich einen Weg zu bahnen, die Wasser des Meeres in zwei Hälften teilte. Râma öffnet dem Flusse Yamunâ einen neuen Lauf, indem er den Boden mit seiner Pflugschar durchbohrt und ihr zu folgen gebietet.[2]) Lenormant[3]) stellt uns das Wunder Râs (d. Sonne) dar, der plötzlich einen Fluß schafft, um die beiden Brüder Ampu und Batu voneinander zu trennen. Der gelehrte Franzose fügt noch andere wertvolle Aufschlüsse hinzu:

Bei den jährlichen Festen zu Ehren des Adonis von Byblos, so erzählt er, suchten Frauen, nach den dem Gotte geweihten Trauertagen den Kopf des Geliebten von Baaleth, der von den Wogen in einem Tongefäß oder einem Papyruskorbe[4]) ans Ufer gebracht wurde, und nachdem er gefunden war, verschwanden unter dem Jubel und der allgemeinen Freude alle Zeichen der Trauer. Dieser geheimnisvolle Korb ist auf einigen Skarabäen von phönizischer Arbeit dargestellt. Man nimmt an, daß er aus Ägypten stammt, und die orientalischen Kirchenväter der ersten Jahrhunderte, wie Prokopius, der Bischof von Gaza, sahen eine Anspielung an diesen Gebrauch in dem Bibelverse, in dem Isaias (XVIII. 6) von den Sendungen spricht, die Ägypten in Papyruskörben nach Phönizien schickt.

Wenn Regen fiel, entstieg der Nâga Makhalinda[5]) dem See und beschirmte Buddha mit seinem Begleiter,[6]) und in seiner Übersicht der zoologischen Mythen berichtet Gubernatis (S. 28) die indische Legende von dem Knaben, den seine Brüder in einen Brunnen werfen und den die Gottheit daraus rettet, eine Legende, die sehr stark an die des jüdischen Josef erinnert. Im Kalevala, dem finnischen Nationalepos,[7]) wird dem Lemminkäinen auf seiner Reise vom Himmel eine Wolke gewährt, die Sonnengluten abzuschwächen, und in der skandinavischen Sagenwelt stellt sich uns Odhin oft dar, wie er dem Meere befiehlt, sich ruhig zu verhalten (Simrock, 62. Kap.), und Baldur, wie er eine Quelle dem Boden entspringen läßt, um den Durst seines Heeres zu löschen. Gudrun wirft sich ins Meer, um sich zu töten, schwimmt aber gegen ihren Willen.[8]) In allen Mythen

[1]) Übersetzt von Milloué S. 376. [2]) S. Levêque a. a. O. S. 171 u. 199. [3]) Les premières civilisations, S. 381. [4]) Lukian De Dea syr. 7. [5]) De Gubernatis, Myth. des plantes: Açoka. [6]) S. auch Sénart a. a. O. S. 313. [7]) S. Léouzun Le Duc, Paris 1867, 28 Rune. [8]) S. Die Nibelungensage in der Edda, von Laveleye.

begegnen wir der Geschichte jenes bewußten Stromes, der die Helden in der Wiege vor dem Ertrinken bewahrt. Ich erinnere beiläufig an Romulus, der, auf dem Tiber ausgesetzt, von diesem an den Feigenbaum Ruminal getragen wird, und in den griechischen Sagen an den Kasten, in den Acrisius Danae und ihren Sohn Perseus einschließt, um sie ins Meer zu werfen, sowie an Dionysius, der als Kind nach göttlichem Willen, auf den Wogen bis an die Küste Lakoniens getragen wird.

Schon bei dem Kapitel über die Geburten, wo wir eine Menge Kinder vom Wasser verschont gesehen haben, hat uns der Geist des flüssigen Elementes beschäftigt.

Die griechischen Sagen stellen uns das Meer, die Flüsse, die Seeen und Quellen den Befehlen vieler Gottheiten unterworfen dar sowie Neptun, wie er alle Augenblicke den Ozean überschreitet, dessen Zorn zu besänftigen. In seinem Zerwürfnis mit Juno zieht der Gott des Meeres den Kürzeren, denn die Flüsse geben ihm unrecht, er aber rächt sich, indem er sie austrocknet und überschwemmt das Gebiet von Trezena, um die Einwohner zu strafen. Kadmus sowie Bacchus lassen Quellen hervorsprudeln. Von einem wunderbaren Standbilde der Göttin Vesta wird berichtet, daß es ohne jede Bedachung, trotzdem dank dem göttlichen Willen, im Regen nie naß wurde. Auch Janus hatte, wie bekannte Legenden angeben, die Macht, Quellen entstehen zu lassen, und vermittelst einer Schwefelquelle hat er die Sabiner im Augenblick ihres Einfalles in die ewige Stadt zurückgehalten. Herkules höhlt den Boden aus, um den Skamander rieseln zu lassen, und Neptun öffnet mit einem Stoß seines Dreizacks das Tempetal, um dem Peneus freien Ausfluß zu verschaffen. Ein Fußtritt des Pegasus ruft die Quelle Hippocrene hervor, und Tacitus erzählt uns, wie auf den Altar der Venus in Paphus der Regen nicht niederzufallen wagt. Jupiter, der Pluvius zubenannte, läßt es für die unter seinem Schutz befindlichen Völker gnädigst regnen und hält auf diese Weise das Heer von Troja zurück. Der lapis manalis vermochte in Rom Regen hervorzurufen, und von einem Priester des Berges Lykäus in Arkadien wird gleichfalls erzählt, daß er Regen veranlaßte durch das Schleudern eines Eichenzweiges in eine geweihte Quelle. Bacchus, von dem wir schon berichtet haben, daß er Wasser in Wein verwandelte, ließ auch Ströme von Milch, Wein oder klaren Wassers fließen, sein

ihm folgender, fröhlicher Bacchantinnentroß brauchte nur den Felsen mit dem heiligen Thyrsusstabe zu schlagen, um unerschöpfliche Quellen hervorspringen zu lassen.

An dieser Stelle müssen wir auch der Abenteuer der Argonauten gedenken, z. B. des von Jason und seinen Gefährten der Juno beim Tode der Kybele dargebrachten Opfers. Um zu zeigen wie angenehm ihr dieses Opfer war, läßt die Göttin zu ihren Ehren genau an der Stelle, an der die heilige Feier vollzogen worden war, eine Quelle hervorsprudeln. Diesem Schutze danken die Argonauten auch, daß ihr Fahrzeug trotz verderbendrohender Stürme und Klippen von den Wogen gehoben, wie auf freiem Meere dahinsegelt. Apollo ist sowie Herkules die Macht eigen, dem Erdboden Quellen zu entlocken. So vollzieht der letztere beispielsweise dieses Wunder, als er im Garten der Hesperiden vor Durst verschmachtet. Der Fluß Diras entsteht plötzlich zu seiner Rettung. In der Argonautensage findet sich auch der Vorgang, daß Medea den Lauf der Flüsse zum Stillstand bringt oder von ihrer Richtung ablenkt.

In einer weiteren Gruppe von Wundern begegnen wir dem von Venus Aphacite hergeleiteten Typus. Vor dem dieser Gottheit gehörigen Tempel in Phönizien sah man einen schönen, kleinen See. Regelmäßig wurden der Venus Opfergaben dargebracht, die ihr genehm waren, sanken auf den Grund des Sees, während die anderen, selbst wenn sie aus Metallen bestanden und von schwerstem Gewicht waren, auf seiner Oberfläche blieben. Die meisten dieser Legenden treffen wir auch in der Bibel. Im Psalter wird der Ruhm Gottes besungen, vor dem das Meer zurückweichen muß, und der Gott der Bibel wendet sich an das Meer mit den berühmten Worten: „Bis hierher gehen deine Grenzen.“ In den Legenden des Talmuds[1]) zwingt Honi den Himmel zu regnen, und Elia (Buch der Könige III, 17/18) läßt es ebenfalls nach Gutdünken regnen und befiehlt in seinem Zorn dem Regen und dem Tau, nicht auf die von ihm verfluchten Orte herabzufallen. Elia rollt seinen Mantel auf, peitscht damit das Wasser des Jordans und begibt sich darüber hinweg mit seinem Schüler Elisa trocknen Fußes bis zum anderen Ufer. Elisa erneuert seinerseits auch dieses Wunder. Im Buch der Richter (VI, 36f.) legt Gideon,

[1]) S. Castelli: Leggende Talmudiche, Pisa 1869, S. 142.

um den göttlichen Schutz zu erproben, ein Fell auf die Tenne. Alles ringsumher berührt der Tau, nur das Kleidungsstück des Richters von Israel wagt er nicht zu benetzen. Ein andermal vollzieht sich das Wunder im entgegengesetzten Sinne. In demselben Buche (XV) steht die Geschichte von dem Wasser, das aus einem Zahn des Eselskinnbackens herauskam, dessen sich Samson auf so furchtbare Art bediente. Elisa (Buch der Könige IV, 2) macht salziges Wasser trinkbar, ein Wunder, dem wir auch im Exodus begegnen (XV), wo Moses bitteres Wasser durch Hineinwerfen eines Stückes Holz süß macht. Im Buche Josua (3) schreitet das Volk, dem die Bundeslade vorangetragen wird, durch den Jordan, der plötzlich austrocknet, und Moses (Exodus XVI) teilt die Wasser des Roten Meeres, um seinem Volke einen Weg zu bahnen. Die Wasser schließen sich sofort wieder und ertränken die nachfolgenden Ägypter. Moses ist es auch, der aus dem Berge Horeb eine Quelle herausschlägt (ebenda XVII), im Deuteromium (XX) wiederholt er das gleiche Wunder; er hat auch die Macht, das Wasser eines Flusses in Blut zu verwandeln (Exodus VII). Gott bezeichnet Hagar in der Wüste einen Brunnen, aus dem sie ihren Durst löschen kann (Genesis XX), und wenigstens teilweise begegnen wir diesen Wundern auch im Neuen Testament. An verschiedenen Stellen besänftigt Jesus Ungewitter; er wandelt über das Meer, wobei ihm Petrus folgt, indessen nicht ganz ohne Furcht; auch diesem Apostel ist die Macht verliehen, Stürme zu beschwichtigen. Die hl. Maria Magdalena (Boll., 22. Juli) durchkreuzt das Meer auf einem Schiff ohne Steuer und Ruder, und das Wasser trägt sie, dem göttlichen Befehl gehorsam, sanft bis nach Marseille; vgl. Mistrals „Mirèio", 11. Gesang.

XVI. Astronomische und tellurische Wunder.

Als der hl. Kienanus in Irland die erste katholische Kirche baute, flehte er den Himmel um Gunst an und in der Tat strahlte infolge seiner und der Gebete des hl. Mochua (1. Jan., Boll.) ein ganzes Jahr lang die Sonne wie im Hochsommer vom Himmel. Der sel. Albertus, ein Einsiedler von Siena (7. Jan., Boll. 12. Jahrh.), begibt sich auf einen von Winden bedrohten Berg, befiehlt ihnen aber, sich sofort zurückzuziehen, worauf sie für alle Zeit dieses Gebiet in vollständiger Ruhe lassen. Das bloße Erscheinen der hl.

Genovefa genügt, um die Winde zu vertreiben und die Sonne scheinen zu lassen (3. Jan., Boll., 3. Jahrh.). Der irische hl. Cronanus (28. April, Boll., 7. Jahrh.) befiehlt der Sonne, einem seiner Priester vierzig Tage lang beim Abschreiben hl. Schriften zu leuchten und der Priester schreibt und ermüdet niemals. Auch Karl dem Großen war von Gott die Verlängerung eines Tages gewährt worden, damit er seine Feinde besiege.[1]) Der französische hl. Deicolus hängt seinen Mantel an einen Sonnenstrahl, der durch sein Fenster dringt, auf und, während die Sonne verschwindet, bleibt dieser Strahl zurück. Damit seine Mönche vor Einbruch der Nacht ihr Kloster erreichen können, zwingt der irische hl. Fechinus (20. Jan., Boll., 7. Jahrh.) die Sonne, in ihrem Laufe still zu stehen, und dieses Phänomen schien keineswegs die Ordnung der Natur zu stören. Auch die hl. Brigitte von Schottland (1. Febr., Boll., 6. Jahrh.) hängt ihre Gewänder an einem Sonnenstrahl auf, und bei Anbruch der Nacht bleibt er in ihrer Zelle, in der doppelten Funktion als Leuchte und Kleiderhaken. Dieselbe Erscheinung vollzieht sich für den hl. Cuthmannus von der Normandie (8. Febr., Boll.), der „chirotecas in radiis solis suspendit saepius", was die Zuschauer sehr in Erstaunen setzt. St. Evermodus in Wandalia (17. Febr., Boll., 12. Jahrh.) „chirotecas in aere suspendit", und der hl. Cadroc von Lothringen (6. März, Boll., 10. Jahrh.) stellt seinen Rock auf einen Sonnenstrahl, der sich wohl hütet, ihn fallen zu lassen. Auch die hl. Milburga hängt ihren Schleier an einem Sonnenstrahl auf (23. Febr., Boll.).

E. Schebel[2]) erzählt die Geschichte des dem ersten Jahrhundert zugehörigen Priesters Anders, der während des Gebetes seinen Hut an einem Sonnenstrahl aufhing. Da eines Tages ihm das Wunder nicht gelingt, glaubt er, und nicht ganz mit Unrecht, daß Gott ihm und seinem Volke zürne. Dasselbe Abenteuer wird in Norwegen dem hl. Olaf zugeschrieben.[3])

Der hl. Georg von Paphlagonien (21. Febr., Boll., 8. Jahrh.) vertreibt die Winde und beruhigt die Luft, und als der Bischof von Westfalen, der hl. Ludgerus (26. März, Boll., 9. Jahrh.), nicht weiß, wie er einen Wald, der dem Bau seines Klosters hinderlich ist, ausroden soll, überträgt er dem Winde diese Aufgabe. Der erfüllt seine

[1]) L'histoire poétique de Charlemagne par Gaston Paris, 1865. S. 274. 339. [2]) De daneke helgene Copenaghen, 1849. S. 154. [3]) Trad. Daae, Norges Helgener, S. 199. 202.

Erwartung und schont in seiner Klugheit die Obstbäume, die den Mönchen nützlich werden können. Der Franzose St. Robert seinerseits (24. April, Boll., 11. Jahrh.) hängt „chirothecae in radio solis" und der italienische sel. Amatus (8. Mai, Boll., 12. Jahrh.) wendet dieses Mittel — hier handelt es sich um seinen Mantel — an, um seine Verleumder zu beschämen. Ein ähnliches Wunder wiederholt sich zum Beweise der übernatürlichen Macht des englischen hl. Aldelmus (26. Mai, Boll., 13. Jahrh.) und auch vom Papst Coelestin wird erzählt (19. Mai, Boll., 13. Jahrh.), daß seine „cuculla remansit divinitus suspensa in aere ad solis radium". Der Franzose St. Goar (6. Juli, Boll., 6. Jahrh.) vollbringt mit seinem Mantel die gleiche Tat, und auch dem hl. Nikolaus von Kleinasien (6. Dezember, Fleur des Boll. Voragine) wird dasselbe Wunder zugeschrieben. Der irische hl. Luanus (4. August, Boll.) hält wie sein Landsmann Fechinus die Sonne in ihrem Laufe auf, und das gleiche Wunder vollzieht sich durch die Macht des Copretus, wie aus den Vitae patruum ersichtlich.

Heisterbach erzählt uns (V. 23), daß drei in der Sonne erscheinende Lilien den Tod eines Fürsten verkünden, und in den meisten frommen Erzählungen erbleicht der „ministro maggior della natura" beim Tode der Glückseligen.

Wir werden später Gelegenheit haben, besonders bei Besprechung des Todes von Märtyrern und der Strafen, von den Erdbeben zu sprechen, die man in den von Glückseligen handelnden Erzählungen immer wieder antrifft. Sie sind am häufigsten das Zeichen des Zornes oder auch des Schmerzes, den die Erde selbst bei ihrem Hinscheiden empfindet.

Vergeblich haben wir in der Mythologie nach Beispielen gesucht, welche das Wunder des Aufhängens an Sonnenstrahlen, das uns bis jetzt beschäftigt hat, enthalten. Es ist augenscheinlich ein nordischer Mythus, wenigstens gehört die Mehrzahl der dieses Mirakel vollbringenden Heiligen in dieses Gebiet.

Alles, was wir wissen ist, daß auch Jesus „amphoram suam super radium solis" aufgehängt habe,[1]) eine Legende, der man auch in provenzalischer Lesart und anderwärts begegnet. Dagegen findet man viele Beispiele, die sich auf andere Wunder beziehen. Die

[1]) Übersetzt von Horstmann: Altenglische Legenden, Paderborn 1875, und Englische Studien 1877. Art. Köhler, Anhang von Kölbing, S. 115.

Devas, die Rishis lassen im Moment ihrer Geburt oder ihres Todes die Erde erzittern[1]) und Buddha braucht nur mit seinem Fuß auf den Boden zu stoßen, um eine furchtbare Erschütterung hervorzubringen (ebd. S. 178). In dem Mahâbhârata (Übers. Foucaux, S. 163) und im Ramayana (Übers. Gorresio I, 24) sieht man ein ähnliches Phänomen, und die griechische Mythologie erwähnt fortwährend diese Offenbarung göttlichen Zornes. So werden jene, die den delphischen Tempel zu plündern wagen, in ihrem Verbrechen gestört, und Jupiter hat nur die Brauen zu runzeln, um die gesamte Welt zu beunruhigen. Nicht weniger sind der Beispiele, die den Stillstand der Sonne in ihrem Lauf behandeln.

In den indischen Sagen wird der Weg der Sonne umgekehrt dargestellt (Lévêque S. 190). Der Brahmane Assusaya (Ramayana, III, 2) verleiht die Dauer von zehn Nächten einer einzigen Nacht, und der Rgya (Übers. Foucaux, S. 85) berichtet, daß bei Buddhas Geburt Sonne, Mond und Sterne still standen.

So vollzog sich beim Streit von Atreus und Thyestes ein Wandel im Auf- und Niedergang der Sonne, und andere Gestirne gingen unter solchen Umständen in entgegengesetzter Weise auf und unter. Nonnus (initio libri 42) schildert, wie Bacchus die Sonne in ihrem Laufe aufhielt, um eines Tages Dauer zu verlängern. Medea unterbrach zu ihrem Vergnügen die Bahn der Sterne, und als Minerva aus dem Haupte Jupiters entsprang, war der ganze Olymp erstaunt und der Sonnenwagen blieb unbeweglich. Auch die Nacht, die Jupiter bei Alkmene verbrachte, hatte die Dauer von drei gewöhnlichen Nächten und jene, die Herkules mit Thespis verlebte, dauerte noch länger. Josua, der die Sonne aufhielt (Jos. X, 5—14) hat also Vorgänger und Nachfolger, und Isaias hat auch, indem er die Sonne auf ihrer Bahn zurückhielt, ein fast ähnliches Wunder vollzogen (IV Reg. XX, 1 – 11).

[1]) S. Burnouf a. a. O. S. 80 f.

I. Zu Boccaccios Novelle Decamerone VIII, 6.

II. Hans Sachs und Helena.

Von

Karl Drescher (Breslau).

I. Im achten und neunten Tag des Decamerone erzählt Boccaccio in den fünf sogenannten Künstlernovellen, wie die Florentiner Maler Bruno, Buffalmacco und Nello ihren Kollegen Calandrino nach allen Richtungen hin zum besten haben; im besondern behandelt Decamerone VIII, 6 den Diebstahl eines Calandrino gehörigen Schweinepachens. Zur angeblichen Ausfindigmachung des Diebes werden Pillen angefertigt, die die Verdächtigen zur Probe essen müssen, und die nur ein Unschuldiger zu genießen imstande sei. Calandrino erhält eine Pille, die aus Bitterstoff, Aloe, Ingwer und Hundskot verfertigt ist. Als er sie nicht hinunterwürgen kann, wird er selbst der heimlichen Beiseiteschaffung des Pachens beschuldigt. Markus Landau in seinen „Quellen des Dekameron", die so reiche Ergebnisse fördern und auf Boccaccios Arbeitsweise so wertvolle Lichter werfen, bemerkt a. a. O. S. 338 zu diesem Betrug mit den Aloe-Pillen nur allgemein, daß hier ein alter, schon von Dioscorides erwähnter Aberglaube vorliege, und ähnliche Mittel, um Diebe und andere Verbrecher zu entdecken im alten Indien und von Fetischanbetern in Zentralafrika angewendet würden. Näher an Boccaccio und auf festeren Boden gelangen wir durch eine Stelle in Joh. Hartliebs, des bayrischen Arztes und Diplomaten, „Buch von der verpoten Kunst", handschriftlich in Dresden und Heidelberg. Es ist geschrieben „durch bet, hayssen und geschäft des durchleuchtigen hochgelobten Johannsen zu Brandenpurg", des Statthalters in der Mark, (wonach die Angabe bei Goedecke Grdr. I, 359 zu bessern) und gibt eine

hochinteressante Übersicht über damaligen Aberglauben und Zauberwesen, dessen Erscheinungen sich nach Hartlieb teils natürlich erklären, teils aber auch weitgehenden teuflischen Ursprungs sind, wobei dann der Verfasser die Hexenverbrennungen usw. vollkommen billigt und den Brandenburger eifrig ermahnt, gegen dies Zauberunwesen in seinem Lande kräftig einzuschreiten. Auch ein Reihe von Namen der angeblich im Schwange gehenden Zauberbücher werden genannt. Der Abdruck der ganzen Schrift soll später in den „Deutschen Texten des Mittelalters" herausgegeben von der Pr. Akad. der Wiss. erfolgen.

Die hier anzuführende Stelle findet sich bei Hartlieb bei Besprechung der Zauberei „vmb diebstal", c. 51 „von dem Käs segnen. Mer vindt man leut, die ainen Käs segnent vnd mainent, wer schuldig sey an dem diebstal, der müg des Käs nit essen, wie wol darein etlich saiffen für Käs geben wirt; noch ist es sünd, wann es geschicht gar offt, das vast grosser vnlewmt vnd böser arckwon dar aus kompt, darvor solt du dich hüten."

Da Hartliebs Schrift einer Stelle des Textes zufolge erst 1455 angefertigt ward, so ist seine Mitteilung rund 100 Jahre jünger als das Decamerone, trotzdem wird wohl niemand sie aus dem italienischen Werke ableiten wollen. Bemerkenswert ist bei beiden Überlieferungen die betrügerische Verwendung des Aberglaubens und die italienische Novelle zeigt, daß Boccaccio in der Tat Züge des Volksaberglaubens zum Zwecke seiner Dichtung sogar auf historische, damals bekannte Personen übertrug.

II. Die „Helena in der Faustsage" wird von S. R. Nagel (Euphorion IX, 43 f.) einer erneuten zusammenhängenden Betrachtung unterworfen. Natürlich wird hierbei auch die Darstellung von Helenas Erscheinung bei Hans Sachs („Ein wunderbarlich gesicht Keyser Maximiliani löblicher Gedächtnus, von einem nigromanten" Keller-Goetze XX, 483) näher erörtert; hier hatte schon E. Schmidt (Charakteristiken I, 27 und „Faust und Luther" Sitz.-Ber. d. Pr. Ak. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1896 [Nr. XXV] S. 585—89) feste Grundlinien gezogen. Da nun die Darstellung bei Hans Sachs, wie sich ergibt, auch für den literarischen Gesamtzusammenhang von Wichtigkeit ist — es ist ja auch die Frage eines Zusammenhanges mit dem Volksbuch 1587 aufzuwerfen — so will ich die nachfolgende Feststellung, die ich sonst nicht selbständig gegeben hätte, nicht zu-

rückhalten. Bisher war stillschweigend vorausgesetzt, daß Hans Sachs bloß überkommene Überlieferung, höchstens mit einzelnen typischen Schönheitszügen versetzt, wiedergebe. Dem ist nicht so, denn Hans Sachs hat eine ganz anders geartete, feste literarische Quelle in seine Schilderung verarbeitet: Steinhöwels von ihm so oft benutzten „Kurcz sin von etlichen frowen", d. i. Steinhöwels Verdeutschung von Boccaccios „de claris mulieribus" (ed. Drescher. Tüb. Lit.-Ver. Nr. 205). In diesem Werke erfährt Helena unter der von Boccaccio den mythologischen Personen gegenüber verwendeten rationalistischen Beleuchtung eine eingehende Darstellung, die gelegentlich noch weiter durch Zusätze des Übersetzers ausgedehnt wird.[1]) Der Hinweis auf Boccaccios bekanntes und seit Ende des 15. Jahrhunderts in mehrfachen Lateindrucken vorliegendes Werk erklärt wohl auch den von Nagel a. a. O. S. 64 (anläßlich Jac. Lochers Judicium Paridis 1502) hervorgehobenen Umstand, daß Helena in Humanistenkreisen im Anfang des 16. Jahrhunderts wohl bekannt war. Verschiedene Berührungen, die auf Steinhöwels Übersetzung zielen (Hans Sachs benutzt den Text des 15., nicht die redigierte Fassung des 16. Jahrhunderts), würden an und für sich wohl noch nicht ausschlaggebend sein, wie etwa folgende, helfen aber doch in dem ganzen Zusammenhange zum Beweise mit:

H. S. Ke-Goe. XX, 486.	Steinh. a. a. O.
V. 9 samb wers abgestiegen von himeln	S. 124 7 das von im (d. i. dem Künstler) gemachet ward, verliesz er den künfftigen als ein himlische bildung.
14 geiler art	126 3 in kunyglycher wat sich gail erzögend
15 ir äuglein zwintzerten von fern geleich dem hellen morgenstern	124 10 wegen irer brinnenden ogen als der morgenstern erlüchtend.

Des weiteren erscheint der rote Mund bei beiden, dem fröhlichen Anschauen bei Hans Sachs (486 12 und sah den Kaiser frölich an) entsprechen „die fröliche ögen" bei Steinh. 124 3. Der folgende Vers aber gibt die Hauptsache:

H. S. 486 10 ein gürtel von klingenden zimmeln
der het umfangen iren leib.

[1]) Die Zusätze des Übersetzers sind in der Ausgabe gesperrt gedruckt.

Die Stelle ist selbst für Hans Sachs etwas merkwürdig. Sie erklärt sich zunächst durch Steinhöwel, der die Entsprechung hat: 1248: „ir langes goldfarbes umb die schultern fliegendes har, mit süszlutenden cimbeln darum gegürt beklaidet, umb ir süsse stimm . . .“ Will man nicht mangelhafte Lateinkenntnis St.s annehmen, so mag er einer Textverderbnis zum Opfer gefallen sein; richtig bietet der Lateintext nämlich: „Huic inde per humores petulantibus recidentem *cincinnulis* (= gekräuselte Haarlocken) et lepidam sonoramque vocis suavitatem . . .“ So liegt in Steinhöwels Übersetzung also das Ergebnis einer Verwechslung zwischen cincinnulus und cymbalum vor, das dann auch Hans Sachs arglos herübernahm. Da nun Hans Sachs außer den von Steinhöwel übernommenen Zügen nicht viel mehr in der Schilderung von Helenas äußerer Erscheinung bietet, so sieht man, daß das meiste darin eben Steinhöwel verdankt wird, nur ein Vers verrät sonst noch sicher die anderweitige Überlieferung:

4867 Zwischn[1]) augbraen het sie ein mäszlein.

Dieser Zug ist, wie Nagel a. a. O. S. 67 zeigt, älteren Ursprungs. Alles Übrigbleibende der Schilderung aber ist so allgemein, daß es der Entlehnung Anhaltspunkte nicht bieten würde.

[1]) Nagel zitiert „zwischen“. Das ist nur eine Kleinigkeit, wie es scheint. Doch gerade diese Kleinigkeiten zeigen Achtlosigkeit gegen den Hans Sachsischen Vers, dessen Charakter sie durch solche Zitatfehler zerstören.

Wechselbeziehungen zwischen deutscher und italienischer Literatur im 16. Jahrhundert.

Von

Artur L. Stiefel (München).

Es ist eine durchaus erfreuliche Erscheinung, daß die Teilnahme der Ausländer an der Erforschung der deutschen Literatur im Wachsen begriffen ist. Daß auch Hans Sachs, dessen ungeheure Belesenheit, dessen Aufgreifen aller irgendwie anziehenden Fabeln und Motive aus der Weltliteratur ein besonders dankbares Feld zu vergleichender Forschung und reichen Stoff zur Anknüpfung für Literarhistoriker aller Zungen darbietet, liebevolle Beachtung findet, versteht sich von selbst. Eine Schwierigkeit liegt nur darin, daß der Ausländer oft nicht davon unterrichtet ist, was bereits über diesen oder jenen Gegenstand geschrieben wurde, namentlich was in Zeitschriften und Gelegenheitsveröffentlichungen sich leicht den Blicken entzieht. So erging es Guido Manacorda mit seinem im vorangehenden Hefte veröffentlichten Beitrage. Da wir von ihm nach eigener Angabe noch eine größere Arbeit über Hans Sachsens Beziehungen zur italienischen Literatur zu erwarten haben, so ist eine kurze Richtigstellung seiner Angaben sowohl für ihn, wie für andere angezeigt.

Zunächst die Bemerkung, daß seine günstige Ansicht über A. Cesanos' Schrift (Hans Sachs ed i suoi rapporti con la letteratura italiana) von der H. Sachs-Forschung nicht geteilt werden wird. Ich wenigstens konnte in meiner Besprechung (Herrigs Archiv CXV, 253 f.) nur die Absicht, aber nicht die Ausführung löblich finden.

Was die von Manacorda angeführten Beziehungen Hans Sachsens zur italienischen Literatur anbetrifft, so hat er übersehen,

daß die unmittelbaren Vorlagen aller von ihm behandelten Sachsischen Dichtungen längst festgestellt worden sind.

1. Das Narrenbad geht nicht unmittelbar auf Poggio Bracciolini, sondern auf eine deutsche Übersetzung des betreffenden Schwankes in Steinhöwels *Esopus* zurück, wie Goedeke, Manacordas Gewährsmann, ja bereits gezeigt hat (Dicht. des H. Sachs I, 99). Straparola XIII, 1 – sowie der von Manacorda nicht erwähnte ältere Italiener Morlini (77), Straparolas Vorlage — sind keine Sachsischen Quellen, sondern von Poggio mittelbar oder unmittelbar abhängige Bearbeitungen, Parallelen.

2. Über das Thema „Die 18 Schönheiten einer Jungfrau" hat bereits 1866 – 20 Jahre vor Renier – Reinhold Köhler in der Germania XI, 217f. gehandelt, wieder abgedruckt in R. Köhlers Kleineren Schriften III, 22–31 mit Zusätzen von Joh. Bolte. Ich selbst habe in meiner Festschrift (Hans Sachs-Forschungen, Nürnberg 1894, S. 34–36) darüber gesprochen und als nahestehende Version des Meisters eine Stelle in Bebels *Adagia Germanica* bezeichnet. Übrigens hätte Manacorda auf eine italienische Version mit genau 18 Schönheiten verweisen können – wie bei Hans Sachs –, nämlich auf das von Wesselofsky 1866 abgedruckte Sonett aus dem Codex Riccardianus 688 (vgl. Bolte zu R. Köhlers Kl. Schriften III, 27f.).

3. Sachs' Vorlagen zu seinen *Ungleichen Kinder Eve* sind nicht in Italien, sondern in Deutschland zu suchen. Vgl. meine Bemerkungen zum 52. Fastnachtspiel des H. Sachs' *Germania* XXXVI, 32f. Mantuanus bietet nur die älteste nachweisbare Bearbeitung des Stoffes überhaupt; das wurde aber schon 1893 von J. Bolte in seiner Ausgabe des *Nachtbüchleins* von Valentin Schumann S. 403 nachgewiesen.

4. Was den *Pfaffen im Meßgewandt* anbelangt, so ist es recht dankenswert, daß Manacorda auf die Stelle in Aretinos *Cortegiana* aufmerksam machte, die den Forschern bisher entgangen war; aber eine Quelle des H. Sachs hat er damit nicht gefunden. Ich habe als die unmittelbare Vorlage des Meisters in meinen *Hans-Sachs-Forschungen* den 511. Schwank in der Straßburger Ausgabe von Paulis *Schimpff und Ernst* von 1538 nachgewiesen, der seinerseits auf die *Colloquia familiaria* des Desiderius Erasmus zurückgeht. Da dieses letztere Werk bereits 1524 erschienen ist, so dürfte es

auch die Quelle für Aretinos erst 10 Jahre später gedruckten Comedia sein.

An diese kurzen Bemerkungen möchte ich die Frage anschließen, die, meines Wissens, noch nicht aufgeworfen worden ist: Hat H. Sachs nicht auch seinerseits wiederum auf italienische Dichter des 16. Jahrhunderts eingewirkt? oder, noch allgemeiner ausgedrückt: Welchen Einfluß haben deutsche Schwankdichter des 16. Jahrhunderts auf die Schwankliteratur Italiens im 16. Jahrhundert ausgeübt? Daß Sachsische Dichtungen unmittelbar nach Italien gelangten, ist wohl ausgeschlossen. Aber H. Sachs wurde ja, wie wir wissen, in einer bis jetzt ebenfalls noch nicht gewürdigten Weise, von den Deutsch oder Latein schreibenden Schwankdichtern seiner und der späteren Zeit ausgebeutet. Und so mochten Dichtungen von ihm durch die Vermittlung von Nachahmern ihren Weg nach Italien finden. Es wäre dies ein Thema, wert, einen jungen Forscher zu beschäftigen.

Was die allgemeinere Frage anbetrifft, so bemerke ich, daß zu den deutschen Erzählern, die sich der lateinischen Sprache bedienten und frühe in Italien nachgeahmt wurden, in erster Linie Heinrich Bebel gehört. Ich gedenke das in einer eigenen Monographie über diesen schwäbischen Humanisten zu zeigen, zugleich mit dem von ihm auf Frankreich, Niederlande, Spanien und England ausgeübten Einfluß. Ich begnüge mich heute, zum Belege, mit dem kurzen Hinweis, daß z. B. Ludovico Domenichi in seinen 1548 zum ersten Male gedruckten *Facetie* reichlich aus den Facetien Bebels übersetzt hat. Andere schonungslos geplünderte deutsche Quellen des Italieners, der als kecker Plagiator bereits bekannt ist, sind die *Margarita Facetiarum* (1508), die *Colloquia* des Erasmus, des Ottomar Luscinius *Ioci ac Sales* und Johannes Gasts *Convivales Sermones.*

Da die Schwankdichter Italiens einander fleißig kopierten, und die gleichzeitig lebenden Lustspieldichter sich vielfach ihre komischen Motive aus der Schwankliteratur holten, so läßt sich die interessante Tatsache feststellen, daß deutscher Witz und deutscher Geist, der in der Zeit der Früh-Renaissance bis tief ins 16. Jahrhundert hinein von Italien her mächtig angeregt worden war, sehr bald, bereits noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts, auf Italien zurückzuwirken begann.

Hier eine Probe von der Benützung Bebels durch Domenichi:

Domenichi Facetie (Ausg. Ven. 1588, S. 25).

Passando un buffone in Sassogna appresso alle forche d'un certo castello, & hauendo ueduto uno impiccato quiui di fresco, che haueua un buon paio di stiuali in gamba, sforzato dalla pouertà, disegnò di uolergli torre. Ma non potendo trargli, percioche i piedi gli s'erano enfiati, gli tagliò i piedi & gli portò con gli stiuali a casa d'un contadino, doue egli alloggiò, dormendo quella notte in una stuffa. Haueua portato quiui quella medesima notte un contadino un uitello nato dinanzi, accioche egli non morisse di freddo etc.

Bebel. Opuscula 1514 Sig. Li 5.

Quidam histrio in Saxonia cum praeteriret cuiusdam oppidi patibulum, vidissetque, hominem paulo ante suspensum, optima tibialia . . . indutum, rerum aegestate victus, surripere conatus est tibialia. Cum vero prae tumore pedum amouere non posset, abscidit pedes, atque cum tibialibus in domum rustici apud quem pernoctauit, portauit, in coenaculo vaporato dormiens (quod a nostris barbare stuba vocatur) ibi quidem rusticus noctu vitulum recenter editum, ad euitandum frigus imposuit etc.

Ähnlich ist das Verhältnis zu allen den deutschen Schwankdichtern entlehnten Schnurren.

Neue Mitteilungen zu Schiller.

Von

Ernst Müller (Stuttgart).

I. Aus dem Nachlaß Karls von Schiller.

„Notizen über meinen Lebenslauf.

1793. Ich bin gebohren in Ludwigsburg am 14. September 1793. Mein Vater Joh. Christoph Friedrich Schiller war damals Profeßor in Jena und mit meiner Mutter Charlotte Antoinette geb. v. Lengefeld aus Rudolstadt auf Besuch bey meinen Großeltern, die auf der Solitude wohnten.

1794. In einem Alter von einem halb Jahr machte ich die Reise nach Jena mit.

1796. Am 11. July 1796 ward mein Bruder Ernst Friedrich Wilhelm in Jena gebohren.

1799. Am 11. Okt. 1799 kam meine älteste Schwester Caroline Friederike zur Welt.

1800. Im Jahr 1800 zogen meine Eltern nach Weimar. Vorher brachte ich einige Wochen bey meinem Oncle dem Geheimrath v. Wolzogen zu.

1802 machte ich mit meinen Eltern eine Reise nach Dresden, wo wir mehrere Monate theils in der Stadt selbst theils in einem Hofrath Körner gehörigen Weinberg ohnweit Loschwitz wohnten.

Später mußte ich oft bedauern diese Reise nicht in reiferem Alter gemacht zu haben, da ich damals wenig Sinn für die in Dresden befindlichen Kunstwerke hatte. Doch erinnere ich mich lebhaft des Eindrucks den die Besichtigung des Antiken Kabinets bey Fackelbeleuchtung machte.

Der herrlichen Gegend Dresdens denke ich noch immer mit Vergnügen.

1804. Im Frühjahr dieses Jahres machten meine Eltern mit mir u. meinem Bruder eine Reise nach Berlin, wo wir gleichfalls einige Monate zubrachten. Dort interessierte mich vorzüglich das Militär. Ich ward dort mit dem Kronprinzen und dem Kronprinz von Oranien bekannt, die auch noch in späterer Zeit sich meiner in Liebe erinnerten. Auch das Theater interessirte mich sehr, zumal die Darstellungen Ifflands als Wallenstein. Iffland, Zelter, Hufeland sowie noch mehrere berühmte Männer sahe ich dort öffter. Auf der Reise nach Berlin sahen wir in Leipzig die Aufführung der Jungfrau von Orleans, wo mich besonders der Enthusiasmus mit dem mein Vater empfangen ward, rührte.

Im July, d. 25ten, ward meine jüngste Schwester Emilie Friederike in Jena geboren. Mein Vater war damals sehr krank, so daß man an seinem Aufkommen zweifelte, doch erholte er sich bald wieder, und wir kehrten nach Weimar zurück. In Weimar hatte ich mit Göthes Sohn August Unterricht seit einigen Jahren bey dem Kollaborator Eisert. Ich muß bekennen, daß ich zu den alten Sprachen wenig Lust bezeugte.

1805. Dieß Jahr war für unsere Familie ein trauriges Jahr, am 9ten May Abends gegen 6 Uhr starb nach einer 6 wöchentlichen Krankheit unser theurer Vater. Dieser unersetzliche Verlust traf uns hart, vorzüglich meine gute Mutter. Ich sahe nach dem Tod meinen guten Vater noch einmal und sein Bild ist mir stets unvergeßlich.

Der Vater war immer sehr freundlich gegen uns, wir sahen ihn zwar wenig am Tage, da er spät aufstand, und wir den Tag über Unterricht hatten. Manchmal ging er mit uns spatzieren, was uns jedesmal freute. Die Abende brachten wir, wann nicht Fremde zugegen waren, auf des Vaters Arbeitszimmer zu während er aß (da er selten zu Mittag wegen des späten Aufstehens aß, verband er das Mittags- und Abendessen gewöhnlich).

Ich erinnere mich, daß ich einigemal mit dem Vater bey Göthe war, wo beide sehr heiter waren.

Im Göthischen Hause brachte ich auch schon früher öffters mehrere Wochen zu und [ich] erinnere mich dieser Zeiten immer mit Vergnügen; August Göthe und ich waren immer gute Freunde. – Im Sommer 1805 gingen wir nach Brückenau welches Bad meiner guten Mutter gerathen worden.

Der Winter war für uns gleichfalls nicht angenehm, da wir damals unendlich viel preußische Einquartierung hatten, doch freute uns junge Leute das Militär sehr.

Wir bekamen jetzt einen Hauslehrer Namens Martens aus Eutin, ein [so!] Freund von dem jüngern Heinrich Voß; er war sehr gelehrt, allein da er so manche Eigenheiten hatte, konnten wir uns nicht recht an ihn anschließen.

1806. Im [statt Den] Sommer dieses Jahres brachten wir in Rudolstadt bey unserer Großmutter Obristhofmeisterin von Lengefeld zu. Dieser Sommer-Aufenthalt, der später fast alle Jahre vorkam, war für uns Kinder immer eine der glücklichsten Zeiten. Der Erbprinz, jetzige Fürst Friedrich Günther, war mit mir in einem Alter, und wir verlebten manche vergnügte Stunde. Im Herbst kehrten wir wieder nach Weimar zurück, um so mancher trüben Stunde entgegenzugehen.

Die preußische Armee lag damals in unserer Gegend, die Affaire bey Saalfeld und die Schlacht von Jena fielen vor. Die Retirade der preußischen Armee war für uns schrecklich. Durch die Güte der verehrungswürdigen Herzogin Louise hatten wir während jener Schreckenszeit in dem Residenzschloß eine sichere Zuflucht erhalten und konnten von dort aus ziemlich ruhig der Retirade zusehen.

Abends 10 Uhr am 14. Okt. kamen die ersten Franzosen, denen dann ungeheure Maßen nachfolgten. Dem Schloße gegenüber brannten mehrere Häußer, und im Scheine des Brandes sahe man den größten Theil der französischen Armee vorbeymarschiren. Es ward in der Stadt mehrere Tage geplündert, trotzdem daß Napoleon am 15. Okt. in Weimar eintraf. Ich erinnere mir diesen Mann noch ganz deutlich in seinem grauen Pelzüberrock, kleinem Huth, auf seinem Schimmel, und mit seinem finstern Blick. Die alte Garde bivuaquirte auf dem Paradeplatz. Nach 5 Tagen, die wir bey sehr magerer Kost, meist Brod und Kartoffeln auf der Erde schlafend zugebracht hatten, kehrten wir in die Stadt, zuerst in meines Oncles Haus zurück, da wir noch nicht trauten in unsere Wohnung zurückzukehren. Die Stadt war hart mitgenommen worden, namentlich durch die vielen Einquartierungen.“ [1])

[1]) Anderes seinen Vater betreffende Material aus dem Nachlasse Karls von Schiller habe ich in meinen Büchern: Schiller „Intimes“ (1905) und „Schillerbüchlein“, 2. Aufl. (1905), mitgeteilt.

Damit brechen leider die Notizen Karls von Schiller ab. Sie sind jetzt im Besitz von Frau Anna Lanz, geb. Locher, in Mannheim, der Nichte von Karl von Schillers Frau, Luise, Tochter des Oberamtsarztes Dr. Locher in Gaildorf. Frau Lanz hat mir in freundlichster Weise die Veröffentlichung gestattet. Dafür sei ihr auch an dieser Stelle der gebührende Dank ausgesprochen.

Diese Mitteilungen bringen zwar meist Bekanntes, aber sie gewähren u. a. auch einen Einblick in des Dichters Leben, der um so anziehender ist, als ihn der älteste Sohn des Dichters gibt.

Zu einzelnen Angaben ist folgendes zu bemerken:

1800: Der Umzug nach Weimar fand schon am 3. Dezember 1799 statt.

1802: Der erwähnte Dresdener Aufenthalt Schillers dauerte vom 6. August bis 20. September 1801, nicht 1802. Über den Besuch des Antiken-Kabinetts wußten wir bis jetzt nichts weiter. Schiller schrieb an Cotta am 21. September nur, er habe sich der schönen Kunstwerke erfreut. Das ist alles.

1804: Die Berliner Reise dauerte vom 1. Mai bis 21. Mai. Die erwähnte Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ fällt nicht in das Jahr 1804, sondern ins Jahr 1801. Denn Karl von Schiller hat zweifellos die bekannte Aufführung der „Jungfrau“ am 17. September 1801 auf der Rückreise von Dresden im Auge.

Wenn Karl von Schiller, wie sich gezeigt hat, einigemal sich in den Zeitangaben geirrt hat, so sind dagegen seine tatsächlichen Bemerkungen ganz richtig.

Über die Zeit der Abfassung von K. v. Schillers „Notizen“ läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Auf dem Umschlag des Quartheftes, in dem die „Notizen“ stehen, ist zwar mit Bleistift noch vermerkt: „2. Juny 1810 von Weimar abgereist, 25. Oktober in Heidelberg angekommen“, daraus folgt aber nur, daß das Ganze nicht vor dem 25. Okt. 1810 abgefaßt ist.

II. Ein Brief Ludwig Ferdinand Hubers.

Den 9. März 95.

Empfangen Sie hier meinen herzlichsten Dank für die freundschaftliche Mittheilung der beiliegend zurück erfolgenden Blätter, und für das angenehme Geschenk, mit welchem Sie dieselben begleitet haben. Ihre Monatschrift verspricht so gemeinnützig als

interessant zu seyn, und ich bin auf die Fortsetzung sehr neugierig. Vierzehn Tage ehe ich dieses erste Stück von Ihrer Güte empfing, hatte ich einen Auszug von Vilates Schrift nach Berlin für die Friedenspräliminarien abgeschickt, und es freut mich, daß Ihre und meine Einleitung, Ihre und meine Anmerkungen fast in einem Geist und Gesichtspunkt geschrieben sind.

Der Beweis Ihrer Güte hat sich mit einer Zumuthung an dieselbe von meiner Seite gekreuzt; sollten Sie meine Bitte haben erfüllen können und dabei Auslagen gehabt haben, so bitte ich Sie, mir es gütigst zu melden, damit ich auf dem von Ihnen erwählten Wege meine Schuld abtragen kann. Ich wünsche Ihnen die dankbare Verehrung beweisen und persönlich bezeugen zu können, mit welcher ich bin Ihr ergebenster Huber.

Das Original des vorstehenden, nicht adressierten Briefes befindet sich im „Museum der Völkerschlacht" in Leipzig. Der Eigentümer des Museums, J. M. Bertsch, in dessen Besitz auch die neue Dramenliste Schillers ist, die ich im Jahre 1900 (Beilage der Allg. Zeitung, München, Nr. 106) veröffentlichte, hat mir diesen Brief zur Verfügung gestellt.

Ludwig Ferdinand Huber, der Freund Schillers, lebte, als er diesen Brief schrieb, in Bôle bei Neuenburg als Schriftsteller. Die in dem Brief erwähnten „Friedenspräliminarien" sind ein Sammelwerk, welches 1794–1796 in 10 Bänden (40 Stücken) in Berlin erschien. Sie enthalten in reicher Abwechslung Betrachtungen über das Wesen der französischen Revolution und über den Zusammenhang derselben mit den sittlichen und religiösen Zuständen des Landes, ferner Urkunden, Berichte, Briefe und Anekdoten, welche die Entwicklung der öffentlichen Verhältnisse in Frankreich veranschaulichen sollten. (Vgl. Allg. Deutsche Biogr. XIII, 236—240.)

Die Zeitschrift, die Hubers Beifall fand, ist vielleicht die im Jahre 1794 zuerst erschienene Klio (Leipzig). Vom Jahre 1799 an redigierte sie nämlich Huber selbst unter dem Titel „Neue Klio, eine Monatsschrift für die französische Zeitgeschichte". Leider konnte ich weder diese Zeitschrift noch die „Friedenspräliminarien" auftreiben. Aus ihnen lassen sich aber wohl weitere Aufschlüsse über den Brief, vor allem über den Adressaten gewinnen. In Hubers Biographie von seiner Frau Therese (Hubers sämtliche Werke, Cotta, Tübingen, 1806, I, 113) findet sich nichts Näheres über die Zeitschriften.

Schillers ‚Räuber' und Josephus.

Von

Alfred Bassermann (Schwetzingen).

Die Aufforderung, mit der Spiegelberg in der „Schenke an den Grenzen von Sachsen" auf Karl Moors Lob des Plutarch antwortet: „Den Josephus mußt du lesen", und die er gleich darauf nochmals nachdrücklich wiederholt: „Lies den Josephus, ich bitte dich drum", wird von den Auslegern allgemein auf Spiegelbergs abenteuerlichen Plan eines jüdischen Königreichs gedeutet, eine Erklärung, die wenig Überzeugendes hat und wie ein Notbehelf erscheint. Nun stieß ich — beim Suchen nach ganz andern Dingen — auf eine Stelle im Josephus, die mich sofort an die Worte Spiegelbergs denken ließ, und eine eingehendere Untersuchung bestätigte mir den ersten Eindruck in so hohem Maße und führte mich, wie ich glaube, zu so wichtigen Ergebnissen für die Entstehungsgeschichte der „Räuber", daß ich – obwohl Laie auf diesem Gebiet – nicht anstehen will, meinen Fund der Schillerforschung zur Kenntnis zu bringen.

Zunächst glaube ich, daß Schiller den Spiegelberg bei dem Hinweis auf Josephus nicht an die Errichtung eines jüdischen Königreichs, sondern schon an die Errichtung einer Räuberbande denken lassen will. Eine Reihe von Stellen aus des Josephus Geschichte des Jüdischen Krieges scheint mir dies zu bestätigen.

Bei der Darlegung der allgemeinen Zerrüttung, die dem Untergang des jüdischen Reiches voranging, nimmt die Schilderung des Räuberunwesens eine ganz hervorragende Stelle ein, und Josephus kehrt immer und immer wieder auf diesen Gegenstand zurück. Neben Krieg, Gewaltherrschaft und Parteihader zählt er die Straßen-Räuber geradezu als die vierte Plage des Volkes auf (IV, 7 § 2),

und anknüpfend an die Räuberbande der Sicarier, die sich in dem festen Schloß Masada bei Jerusalem eingenistet hatte, führt er aus:[1]) „Es wurden auch in allen Gegenden des Jüdischen Landes die Straßen-Räuber, welche bißhero ruhig gewesen waren, wieder aufgebracht. Und gleichwie, wenn an dem Leib das vornehmste Glied erkrancket, solches alle Glieder zugleich empfinden: also nahmen auch die Schalckhafftigste auf dem Lande, wegen der Unruhe und Auffruhr in der Stadt, Gelegenheit zu rauben, und begaben sich alle miteinander, nachdem sie die von ihnen bewohnten Dörffer ausgeplündert hatten, gleichbalde in eine Einöde. Als sie sich nun häuffig versammlet, und zusammen verschworen hatten, machten sie zwar kein gantzes Kriegs-Heer aus, jedoch waren es ihrer mehr, als eine Rotte von Straßen-Räubern sonsten zu sein pfleget, und überfielen H. Oerter und Städte."

Wir finden aber bei Josephus auch eine bestimmte Gestalt, die sich Spiegelberg gar wohl zum Vorbild ausersehen konnte, Johannes den Gischalener, der sich vom Räuberhauptmann nach und nach zu einem der ersten Führer der Juden aufschwang. Von diesem erzählt Josephus (II, 21 § 1): „Indem Josephus solche Anstalten in Galiläa machte, ist ein Meuchel-Mörder, ein Mann von Gischala, Johannes, Levi Sohn, wider ihne aufgestanden, einer der verschlagensten und listigsten unter den Fürnehmern, der es an Boßheit allen andern zuvor thate. Anfangs hatte er nicht viel zum besten, und verhinderte ihn seine Armuth eine geraume Zeit an Ausübung seiner Schelmen-Stücke, dabey aber ware er auf das Lügen meisterlich abgerichtet, wußte seinen Unwahrheiten eine schöne Farbe anzustreichen, hielte die Kunst jemand zu betrügen vor eine Tugend, gebrauchte sie wider seine beste Freunde, konnte sich auf das freundlichste anstellen, legte sich aus Hoffnung eines Gewinns auf das Morden, hatte immer grosse Dinge im Sinn, und unterhielte seine Hoffnung mit schändlichen Übelthaten. Anfänglich ging er gantz allein auf das Morden aus, nachmahls bekame er gleiche Waghälse in seine Gesellschaft, machte im Anfang wenig, aber von Tag zu Tag

[1]) Ich folge der alten Übersetzung des Johann Friedrich Cotta, „Des fürtrefflichen Jüdischen Geschicht-Schreibers Flavii Josephi sämmtliche Werke," Tübingen bei Johann Georg Cotta 1735, die Schillern vorgelegen haben könnte.

mehrere Beute. Er ware besorgt, daß er niemand in seine Rotte aufnähme, den man leicht fangen könnte, sondern wählete lauter solche Personen, welche an guter Leibs-Beschaffenheit, an Großmuth [= Entschlossenheit] und Kriegs-Erfahrenheit anderen zuvor kamen. Brachte also einen Hauffen von vierhundert Mann zusammen, welche meistentheils Flüchtlinge waren, aus der Gegend und denen Dörffern Tyri, durch deren Hülffe er gantz Galilaeam verwüstet, und viele von denen Einwohnern, welche wegen des künfftigen Kriegs in Sorgen stunden, niedergemacht hat.

Da er aber schon eine Armee unter seinem Commando hatte, und sich von höhern Dingen träumen ließ, stund ihm seine Dürfftigkeit im Wege."

Und darum legt er sich auf eine kluge Spekulation, indem er sich von Josephus das alleinige Recht der Öl-Lieferung an die Syrischen Juden übertragen läßt und mit einem achtfachen Gewinn sich einen „unsäglichen Schatz" zusammenbringt, worauf er seine Räubereien und sein Ränkeschmieden immer erfolgreicher fortsetzt.

Diese Zeichnung des Johannes scheint mir völlig auf Spiegelberg zu passen. Gerade so als gewissenloser, unruhiger, begehrlicher „Projektmacher", der das Zeug zum General, zum Finanzminister in sich zu haben glaubt, der vom Tempel des Nachruhms träumt und nicht bei geraden Fingern verhungern will, wird uns Spiegelberg in der Schenke an der Grenze von Sachsen vorgeführt, und ebenda sowie in dem langen Gespräche mit Razmann in den böhmischen Wäldern lernen wir an Spiegelberg die gleiche Fähigkeit zur Anwerbung des verwegensten Gesindels kennen, die bei Josephus dem Johannes eignet.

Auch das weitere Verhalten des Johannes, wie es uns Josephus – vielleicht allzu schwarz – schildert, fügt sich dem bestärkend an. Als die Römer gegen seine Vaterstadt Gischala heranziehen (IV, 2 § 1 ff.), ist er, „der betrügerische und wankelmüthige Mensch, welcher grosse und wichtige Dinge leicht unternahm, solche auch bald auszuführen hoffte", mit seinem Raubgesindel der Anlaß, daß die Tore geschlossen bleiben. Dann aber verschafft er sich durch schlaue Unterhandlungen mit den Römern Aufschub und flieht Nachts mit seinem Anhang und einem Teil des Volkes aus der Stadt nach Jerusalem. Und auf dieser Flucht läßt er die jammernden Weiber und Kinder im Stich, „weilen er wegen

der Gefangennehmung und seinem Leben in grossen Aengsten schwebte."

Gerade die Feigheit ist ein hervorstechender Zug Spiegelbergs, wie es sein Benehmen vor dem Kampf mit den böhmischen Reitern und Schweizers Worte, als er ihn ersticht, beweisen.

In Jerusalem dann treibt Johannes gleichfalls sein rastloses Wesen ohne Treu und Glauben, verhetzend und verratend, zwischen den sich bekämpfenden Parteien, bis es ihm schließlich gelingt, unter den Jakobinern des Judentums, den Zeloten, sich zu einer leitenden Stellung aufzuschwingen. „Dann er besasse eine wunderbahre Wissenschafft, andere hinterlistiger Weise an sich zu locken" (IV, 7 § 1). Und die Schreckensherrschaft, die schon vorher begonnen hatte, nahm unter ihm eine noch furchtbarere Gestalt an. Den Mannschaften, die ihm zur Herrschaft verholfen hatten, ließ er nun völlig die Zügel schießen. „Sie hatten eine unersättliche Begierde zu rauben und hielten es für ein ergötzendes Spiel und vor etwas geringes, wann sie der Reichen Häuser aussuchten, die Männer tödteten, ihre Weiber schändeten, und anderer Gut und Blut verzehrten" (IV, 9 § 10).

Es ist unstreitig derselbe verlockende Zustand, wie ihn Spiegelberg vor Augen hat und den wir im Überfall des Nonnenklosters und namentlich auch im ganzen Räuberlied mit seiner ungeheuerlichen Roheit verwirklicht wiederfinden.

Aus dem allem scheint mir klar hervorzugehen, daß gerade diese Abschnitte es sind, wegen deren Spiegelberg dem Karl Moor empfiehlt, den Josephus zu lesen.

Aber ich glaube, daß damit die Bedeutung des Josephus für die ‚Räuber' noch nicht erschöpft ist. Indem Schiller den Namen des Josephus in einer der Eingangs-Szenen aussprechen läßt, hat er meines Erachtens eine seiner Hauptquellen, die zweite Hauptquelle seines Dramas bezeichnet. Schubarts Erzählung „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" gab ihm die Anregung für die eine Hälfte, für den Konflikt zwischen Karl und Franz und den erschlichenen Vaterfluch; der „Jüdische Krieg" des Josephus gab ihm den Gedanken eines großartigen Räuberlebens und zugleich den Gegensatz der beiden Räuber-Typen, Spiegelbergs und Moors. Wir finden nämlich auch für diesen letzteren bei Josephus ein deutliches

Vorbild und zwar auch dort in unverkennbaren Gegensatz zu Johannes, dem Vorbild Spiegelbergs, gestellt.

Während Johannes sich bereits in Jerusalem festgesetzt hat, tritt noch ein anderer gewaltiger Räuber auf (IV, 9 § 3): „Es war nehmlich einer, mit Nahmen Simon, Giorae Sohn, vom Geschlecht ein Gerasener, ein junger Mensch, welcher zwar an List Johanni, der die Herrschafft in der Stadt besaß, nicht bey kame, allein an Stärke und Verwegenheit jenen übertraffe; dahero er aus der Acrabatenischen Land-Vogtey, welche er innen hatte von dem Hohenpriester Anano vertrieben worden, und sich zu den Straßen-Räubern, welche Masada eingenommen hatten, begeben."

Diese Räuber, die wir oben schon kennen gelernt haben, begegnen ihm anfangs mit Mißtrauen. Er überwindet dies zwar durch seine Tüchtigkeit, vermag aber nicht, sie zu größeren Unternehmungen zu bestimmen. „Er aber strebte nach der Herrschafft über sie und hatte im Sinn, grosse Dinge auszuführen. Nachdem er nun vernommen, daß Ananus umgekommen war, zog er von dannen auf die Gebürge, liesse allda als ein Herold denen Sclaven die Freiheit ausruffen, und denen Freyen Belohnung versprechen und brachte auf diese Weise von allen Orten her gottlose Leute auf seine Seite.

„Nachdem er aber schon eine grosse Menge zusammengebracht hatte, durchstreiffte und verheerte er auf den Gebürgen die Dörffer, und als sich täglich mehrere zu ihme geschlagen, unterstunde er sich, auch ins freye Feld und auf die Ebene sich hinunter zu begeben. Als er nun den Städten einen großen Schrecken eingejaget, traten viele von den Vornehmsten wegen seiner Macht und Glück zu ihrem eigenen Verderben auf seine Seite, daß also sein Kriegs-Heer nicht mehr allein aus Sclaven und Straßen-Räubern bestunde, sondern auch aus vielen von dem Volk, welche ihm als einem König gehorsam waren."

Man wird nicht bestreiten können, daß dies der gleiche Mann ist, als welcher Karl Moor uns aus Razmanns Worten (II, 3 „Nun ja! sie mögen hübsche Fingerchen haben — aber ich sage dir, der Ruf unsers Hauptmanns hat auch schon ehrliche Kerle in Versuchung geführt." Und weiter „Und sie schämen sich nicht, unter ihm zu dienen") sowie aus der ganzen Kosinsky-Episode entgegentritt.

Des weiteren erzählt Josephus, wie Simon sich in einem be-

festigten Dorfe festsetzt und eine Schlucht mit vielen Höhlen zum Versteck für seine Mannschaften und seine Beute herrichtet (§ 4). Von dort versucht er größere Unternehmungen gegen Jerusalem, dann gegen die Idumäer, ohne aber vorläufig einen Erfolg zu erringen. Beim Versuch, ein idumäisches Kastell zum Abfall zu bewegen, wird „einer von seiner Parthie, mit Namen Eleazar," von der Besatzung, als sie seine Absicht erkennt, mit „blossen Degen" so lange verfolgt, „biß er sich von der Mauer, indem er keine andere Gelegenheit zu fliehen fande, in ein tieffes Thal hinunter stürzte; woselbst er seinen Geist gleichbalden aufgabe" (§ 5). Doch gelingt es Simon sodann durch List, das Idumäische Heer zu zersprengen und ganz Idumäa zu brandschatzen (§ 6 u. 7).

Die hierdurch immer mehr beunruhigten Zeloten wagen zwar keine Feldschlacht gegen ihn, bemächtigen sich aber in einem Hinterhalt der Gattin Simons (§ 8). Doch ihre Hoffnung, ihn durch diese Geisel zur Niederlegung der Waffen zu bestimmen, erfüllt sich nicht: „Allein er liesse in seinem Gemüthe keine Barmhertzigkeit Platz finden, sondern wurde wegen seinem weggenommenen Weib noch mehr zum Zorn gereitzet. Als er nun vor die Mauren Jerusalems hingekommen, übte er seine Grausamkeit an allen, so ihm begegneten, aus, und wütete nicht anders, als die verwundete wilde Thiere, denen ihre Mörder entrunnen. Welche nun vor die Stadt hinausgingen, Kraut, Holtz oder andere nothwendige Sachen zu holen, peinigte er auf das ärgste, erschluge sie in seinem hefftigen Grimm, ohne Ansehung der Person, Junge und Alte, und gienge so grausam mit ihnen um, daß er sich kaum enthielte, die todte Leiber selbst in seinem wütenden Zorn aufzufressen." Mit abgehauenen Händen schickt er Gefangene in die Stadt zurück und befiehlt ihnen zu sagen: „daß Simon bey Gott dem Herrn aller Dinge schwöre, daß, wo sie ihm nicht bald sein Weib auslieffern würden, er die Mauren einreißen, alle in der Stadt mit gleicher Straffe belegen, keines Alters verschonen, und die Unschuldigen mit den Schuldigen tödten wolle." Dadurch erzwingt er denn auch die Auslieferung seines Weibes, was ihn wieder einigermaßen besänftigt.

Wir haben hier die Episode Rollers (II, 3) in zwei Teilen: die Verfolgung und — hier allerdings schließlich mißglückte — Flucht des Gefährten Eleazar und die Befreiung der Gattin durch

die gegen die Stadt verübten Grausamkeiten. In einzelnen Stellen ist die Beziehung noch bis in die Ähnlichkeit der Wendungen zu verfolgen. Simon „wütet nicht anders als die verwundete wilde Thiere". Von Karl Moor heißt es: „Erst gestern erfährt er's. Er schäumt wie ein Eber." Simon „schwört bey Gott dem Herrn aller Dinge", daß er die Mauern einreißen und alles tödten wolle. Von Karl Moor heißt es: „Jetzt hat er einen Eid geschworen, daß es uns eiskalt über die Leber lief, er wolle ihm eine Todesfackel anzünden, wie sie noch keinem König geleuchtet hat, die ihnen den Buckel braun und blau brennen soll." An die Stelle des Weibes ist in der Ausführung der „Räuber" der Freund getreten. Doch wissen wir durch Schillers Jugendgenossen Petersen, daß sich im Entwurf eine Szene fand, worin Karl Moor ein Nonnenkloster stürmt und fürchterlich bedroht, in das sein Bruder Amalia hatte sperren lassen. Die Szene wurde wegen ihrer Graßheit auf Andringen der Freunde getilgt und scheint nur noch in Spiegelbergs Erzählung nachzuklingen. Jedenfalls aber bot sie gerade das Motiv von Simons Weib in der Gefangenschaft seiner Feinde.

Im weiteren Verlauf des Jüdischen Krieges werden durch die Zügellosigkeit der Zeloten die Verhältnisse in Jerusalem so unerträglich, daß ein Teil der Einwohner den Simon in die Stadt einläßt, während sich die Zeloten unter Johannes in den festen Tempel flüchten und dort halten. Ein furchtbares Wüten mit Brennen und Morden, ein Kampf aller gegen alle herrscht in der Stadt, die zugleich von außen durch die Römer belagert und schwerer und schwerer bedrängt wird. Die Greuel dieser Belagerung bieten weiter keine unmittelbaren Anklänge an die „Räuber".[1]) Wohl aber ist

[1]) Vielleicht könnte man noch in den langatmigen Reden des Josephus, der zweimal abgesandt wird, die Belagerten zur Übergabe zu bestimmen, das Vorbild zu der Szene des Paters in den böhmischen Wäldern erblicken: (V, 9 § 3). „Also gienge Josephus um die Mauer herum, sahe sich einen Ort aus, wo er Schuß-frey seyn, und man ihne wohl hören möchte, und bate sie mit vielen Worten." Ferner § 4: „Als nun Josephus solche Vermahnungs-Rede an seine Glaubensgenossen thate, spotteten seiner viele von der Mauer herab, andere lästerten ihne, etliche schossen gar mit Pfeilen auf ihn zu." Im Verlauf dieser Rede kommt Josephus auch des längeren auf den Pharao zu sprechen, den auch der Pater anruft („O Pharao! Pharao"!), und bei der zweiten Rede des Josephus (VI, 2 § 1) heißt es: „Damit nun jetzt ermeldter kayserlicher Befehl nicht allein Johanni, sondern auch vielen

der Ausgang Simons noch von Wichtigkeit für unsere Untersuchung. Als es mit Jerusalem zu Ende geht, flüchtet Simon mit einigen Genossen in die unterirdischen Gänge der Stadt und sucht sich mit Brechwerkzeugen von dort einen Weg zur Flucht zu bahnen. Doch der Versuch mißlingt, und durch Hunger wird er gezwungen, aus den Höhlen heraufzukommen und sich den Römern auszuliefern. Dann heißt es weiter (VII, 2): „Also hat Gott diesen Simonem aus gerechter Rache wegen der verübten unmenschlichen Grausamkeit gegen seine eigenen Bürger, die er als ein unerträglicher Tyrann tractieret, in die Hände seiner Feinde gegeben, daß er nicht mit Gewalt dazu gezwungen worden, sondern sich selbst freywillig zur längstverdienten Straffe dargestellt, weilen er selbsten eine grosse Anzahl Juden jämmerlich erwürget, unter dem falschen Vorwand, als ob sie zu den Römern gefallen wären." Nicht die Einzelheiten des erzählten Vorgangs kommen hier in Betracht, sondern die von Josephus daran geknüpfte betrachtende Zusammenfassung. In ihr scheint mir geradezu der Keim zu Karl Moors Sühneentschluß enthalten zu sein: „Aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigten Gesetze versöhnen und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers – eines Opfers, das ihre unverletzbare Majestät vor der ganzen Menschheit entfaltet – dieses Opfer bin ich selbst. Ich selbst muß für sie des Todes sterben."

Und wenn man sich weiter vor Augen hält, daß nach des Josephus Darstellung eben Simon und Johannes zusammen, die beiden Räuber-Tyrannen Jerusalems, es sind, die den grauenvollen Untergang von Stadt und Volk der Juden verschuldet haben, so möchte man darin auch noch den Anstoß zu Karl Moors Schluß-Erkenntnis finden: „Zwei Menschen, wie ich, würden den gangen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten."

So sehen wir denn mit Überraschung, daß derjenige Teil der „Räuber", der den Kampf gegen die Gesetze und die Gesellschaftsordnung zum Gegenstand hat, nicht nur dem allgemeinen Gedanken nach, sondern in seiner eigentlichsten Grundlage und bis in konkrete Einzelheiten hinein auf die großen Gewaltmenschen des

anderen kund gethan würde, stellete sich Josephus an einen Ort, da er von jedermann konnte gehöret werden", was auch zu des Paters Bestreben stimmt, die Räuber von ihrem Hauptmann zu trennen.

Jüdischen Krieges zurückgeht und daß es also eine tiefe Bedeutung hat, wenn Schiller in der ersten Szene, in der er das Räuber-Motiv anschlägt, uns zweimal mit solchem Nachdruck den Namen des Josephus hören läßt.

Schließlich sei noch des merkwürdigen Umstandes gedacht, daß es am Schluß von Schubarts Erzählung heißt, Wilhelm [Franz] wohne jetzt in einer angesehenen Stadt, „wo er und sein Hofmeister das Haupt einer Secte sind, die man die Secte der Zeloten heißt". Nun ist in die für uns in Betracht kommenden Abschnitte des Jüdischen Krieges die Geschichte der Zeloten aufs engste verwoben, und Josephus gilt für sie als Hauptgewährsmann. Sollte jene sonderbare Stelle in Schubarts Erzählung dem jungen Schiller Anlaß gegeben haben, sich eben über die Zeloten genauer zu unterrichten und so die erste Quelle der „Räuber" ihm zugleich den Weg gewiesen haben zu der zweiten?

Die indische Erzählung vom Zwiebeldieb.

Von

Theodor Zachariae (Halle a. d. S.).

Die indische Erzählung vom Zwiebeldieb *(palāṇḍucaura)* ist zuerst von Leo v. Mańkowski aus der Bṛhatkathāmañjarī[1]) des Kṣemendra, der der Mitte des elften Jahrhunderts n. Chr. angehört, in Text und Übersetzung mitgeteilt worden.[2]) Die Erzählung lautet kurz wie folgt: Ein Mann hat Zwiebeln gestohlen und soll dafür bestraft werden. Die Wahl der Strafe wird ihm überlassen; er muß entweder hundert Rupien zahlen, oder sich hundert Hiebe gefallen lassen, oder hundert Zwiebeln essen. Vergebens versucht er zunächst, die Zwiebeln zu essen; auch die Hiebe vermag er nicht auszuhalten; schließlich muß er sich zur Zahlung des Geldes bequemen.

Wie leicht begreiflich, ist die Erzählung durch Mańkowskis Veröffentlichung wohl in den Kreisen der Indologen,[3]) nicht aber in den Kreisen derer, die sich mit der vergleichenden Literaturgeschichte beschäftigen, bekannt geworden. Es ist Hertels Verdienst, in dieser Zeitschrift (V, 129 ff.) auf die indische Erzählung aufmerksam gemacht zu haben. Hertel hat die Erzählung neuerdings in einer Handschrift des Tantrākhyāyika (vulgo: Pañcatantra) gefunden. Nach dieser Handschrift teilt er die Erzählung a. a. O.

---

[1]) Siehe jetzt die Ausgabe dieses Werkes (Bombay 1901) XVI, 529–531.
[2]) Leo von Mańkowski, Der Auszug aus dem Pañcatantra in Ksemendras Bṛhatkathāmañjarī, Leipzig 1892, S. 28 und 58. [3]) Ich selbst pflege, seit dem Erscheinen von Mańkowskis Buch, in meinen Vorlesungen über die indische Erzählungsliteratur meine Zuhörer auf die bei Kṣemendra vorkommende Erzählung vom Zwiebeldieb hinzuweisen.

in Übersetzung[1]) mit. Diese Fassung ist ausführlicher als die bei Ksemendra. Ksemendras Fassung ist offenbar nur ein Auszug daraus. Zu einer früheren oder bestimmteren Datierung der indischen Geschichte trägt Hertels Mitteilung freilich nichts bei. Wir können vorläufig nur sagen, daß die Geschichte ums Jahr 1000 n. Chr. in Indien bekannt war.

Die indische Geschichte ist aus dem Grunde von nicht geringem Interesse für uns, weil sie auch in den europäischen Literaturen vorkommt. Bereits Mańkowski a. a. O., S. L hat – einer Mitteilung G. Bühlers folgend, was ich besonders hervorheben möchte – darauf hingewiesen, daß die Geschichte von La Fontaine bearbeitet worden ist (Contes et Nouvelles I, 11: Conte d'un paysan qui avoit offensé son seigneur; erschien zuerst im Jahre 1665). Zwischen dieser Bearbeitung und der indischen Geschichte bestehen nur geringe Unterschiede. Statt des Zwiebeldiebes erscheint bei La Fontaine ein Bauer, der seinen Herrn beleidigt hat. Unter den Strafen, zwischen denen der Bauer zu wählen hat, nennt sein Herr zuerst das Essen von dreißig Zwiebeln, dann dreißig Hiebe, zuletzt die Zahlung von hundert Talern. Bei Ksemendra haben wir die umgekehrte Reihenfolge. Im übrigen aber verläuft die Geschichte bei La Fontaine genau so wie bei Ksemendra. Was nun La Fontaines Quelle betrifft, so bemerkt Mańkowski nur, daß in der von ihm benutzten Ausgabe der Contes et Nouvelles (vom Jahre 1826?) die Quelle, aus der La Fontaine geschöpft hat, ausnahmsweise nicht angegeben werde. Auch Hertel vermag nicht zu sagen, woraus La Fontaine geschöpft hat (s. Studien V, 130). Es ist daher wohl an der Zeit, die Lafontaineforscher zu befragen. Ich wende mich an die neuere Ausgabe der Contes von Henri Regnier (Œuvres de J. de La Fontaine, Tome IV, Paris 1887), in der Annahme, daß hier das Wichtigste von dem, was die Lafontaineforschung festgestellt hat, wiedergegeben ist. Nach Regnier S. 331 soll La Fontaine die vorletzte Szene des Candelaio, einer Komödie des Giordano Bruno, als Vorbild gehabt haben. Dieses Stück erschien unter dem Titel Boniface et le Pédant in französischer Bearbeitung (Paris 1633). Auch Molière benutzte Brunos Stück, wie allgemein angenommen

[1]) Das Sanskritoriginal hat Hertel in der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft 59, 25 f. mitgeteilt.

wird, für das erste Zwischenspiel seines Malade imaginaire.[1]) Mit Molière haben wir uns hier nicht weiter zu beschäftigen. Was aber La Fontaine angeht, so kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß er eine andere Vorlage gehabt hat, als das Stück des Giordano Bruno, oder wenigstens außer diesem noch eine zweite Vorlage. Denn von dem Zwiebelessen als Strafe, das so charakteristisch für La Fontaines Erzählung ist, findet sich bei dem Italiener keine Spur. Die Lafontaineforscher werden sich nach einer andern Quelle umzusehen haben, sie werden versuchen müssen, eine Brücke zu schlagen, die La Fontaine mit den sogleich anzuführenden Quellen verbindet. Meines Erachtens haben wir gar kein Recht, Giordano Bruno, La Fontaine und Molière miteinander zu vergleichen und diesen Vergleich etwa zuungunsten La Fontaines ausfallen zu lassen.[2]) Übrigens hat man längst die Vermutung ausgesprochen, daß ein in spanischer Sprache abgefaßtes Original das Vorbild La Fontaines gewesen ist. Die Erzählung von dem Bauern, der seinen Herrn beleidigt hatte, führt nämlich auch den Titel: Conte d'un Gentilhomme espagnol et d'un Païsan, son vassal, und daraus hat Walckenaer[3]) geschlossen, «que le sujet est pris dans quelque nouvelle espagnole».

[1]) So sagt auch Louis Moland in seiner Molière-Ausgabe (Paris 1864, VII, 209): L'intermède de Molière et le conte de La Fontaine sont empruntés l'un et l'autre d'une pièce italienne: Boniface ou le Pédant, de Bruno Nolano (acte V, scène XXVI). Dans Boniface ou le Pédant, une demi-douzaine de voleurs rencontrent le pédant, et lui laissent le choix ou de rester leur prisonnier ou de donner les écus qui sont dans sa gibecière, ou de recevoir dix férules avec une courroie, pour faire pénitence de ses fautes. Le pédant essaye un peu de la courroie; mais, après avoir été bien étrillé, il finit par donner sa bourse. [2]) M. Moland fait observer que l'anecdote telle que la rapporte La Fontaine est beaucoup moins plaisante et plus odieuse que dans Giordano Bruno et dans Molière. — Siehe H. Regnier a. a. O., S. 132. [3]) Dies entnehme ich der Molière-Ausgabe von E. Despois und P. Mesnard, Paris 1886, IX, 337. Siehe auch Regnier a. a. O., S. 131. Es lassen sich auch noch andere Vermutungen aufstellen. Gesetzt den Fall, daß die Geschichte in den orientalischen Literaturen vorkommt, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Europa bekannt waren, so könnte sie La Fontaine von dem Orientalisten B. d'Herbelot gehört haben. Diesem, oder anderen befreundeten Gelehrten, soll ja La Fontaine die Stoffe einiger seiner Fabeln verdanken. Vgl. namentlich Robert, Fables inédites, Paris 1825, I, CCXXII: D'Herbelot, qui dans le temps donna un nouvel élan à l'étude des langues orientales, fut, comme La Fontaine, l'ami et le pensionnaire du surintendant Fouquet. Ils eurent donc de

Fest steht, daß La Fontaines Erzählung, die der indischen Erzählung vom Zwiebeldieb so überaus ähnlich ist, bereits im vierzehnten Jahrhundert in Europa ganz bekannt war. Sie erscheint zuerst, soviel ich weiß, in der an allerlei Geschichten (‚Exempla') so reichen Summa praedicantium des englischen Dominikaners Johannes de Bromyard,[1]) und zwar an zwei Stellen.[2]) Die erste Stelle findet sich in dem Titel *Obedientia*, Artikel III, § 12 und lautet nach der ältesten Ausgabe, die ohne Ort und Jahr erschienen ist (Hain, Repertorium Bibliographicum Nr. 3993), wie folgt:

. . . vt sic in processu suo illi assimilentur rustico qui potius elegisse legitur quinquaginta cepas quam sustinere quinquaginta ictus . uel magnam: quam dominus postulauerat dare pecuniam. Sed cum tot cepas comedisset: et tot ictus sustinuisset: quod plures nec comedere . nec sustinere poterat . pecuniam soluit primo requisitam.

---

fréquentes occasions de se voir, et l'amour du Bon-Homme pour les contes dut lui inspirer beaucoup de goût pour les conversations de d'Herbelot. (Nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Professor Chauvin in Lüttich.) Siehe auch Walckenaer, Histoire de la vie et des ouvrages de J. de La Fontaine, Paris 1820, S. 153; Victor Chauvin, Bibliographie des ouvrages Arabes, Lüttich 1897, II, 138–39. Auf S. 119 des genannten Werkes fragt Chauvin mit Bezug auf La Fontaine, Fables X, 9: La Fontaine doit-il son sujet à une communication orale de d'Herbelot? Eine ähnliche Frage stellt Regnier in seiner La Fontaine-Ausgabe (1883) I, 94: Lui avait-il été conté par quelqu'un de ses doctes amis? – Vielleicht ist aber La Fontaines nächste Quelle in Deutschland zu suchen. Von hier könnte die Geschichte etwa durch die Vermittlung der Niederländer nach Frankreich gelangt sein (vgl. dazu Stiefel im Archiv für das Studium der neueren Sprachen 94, 145 ff.; 95, 55 f. und 104). Wie längst bekannt, findet sich die Geschichte in Paulis Schimpf und Ernst Nr. 349. Hier beginnt sie: „Es was ein buer der wider sein iunckern het gethon." Und bei La Fontaine: «Un paysan son seigneur offensa.» Das wird kein Zufall sein. [1]) Starb 1418. Über Bromyard vergleiche man, außer K. Gödeke im Orient und Occident I, 538 namentlich T. F. Crane, Mediæval sermon-books and stories: Proceedings of the American Philosophical Society XXI, 70–71 oder die Einleitung zu seiner Ausgabe der Exempla des Jacques de Vitry (London 1890) S. C–CII. [2]) Zitiert von Hermann Oesterley in seiner Ausgabe von Paulis Schimpf und Ernst (Stuttgart 1866) S. 512 zu Nr. 349. Den Hinweis hierauf verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Johannes Bolte in Berlin. Derselbe Gelehrte hat mich auf die Bemerkungen von E. Goetze in seiner [und Dreschers] Ausgabe der Fabeln und Schwänke von Hans Sachs zu Nr. 349 und 627 hingewiesen.

Hier haben wir also den rusticus, der dem paysan, und den dominus, der dem seigneur bei La Fontaine entspricht. Dagegen haben wir bei Bromyard fünfzig Zwiebeln und fünfzig Hiebe, bei La Fontaine nur trente aulx (Vers 56: oignons) und trente bons coups de gaules. Es ist aber wahrscheinlich, daß dem französischen Dichter die Zahl fünfzig in seiner Quelle vorgelegen hat. Wie Regnier in seiner Ausgabe der Contes S. 133 bemerkt, findet sich statt trente bons Vers 11, sowie statt les trente (coups) Vers 17 und les trente (horions) Vers 55, die Variante: cinquante. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß fünfzig Peitschenhiebe (cinquante coups de fouet in der alten französischen Übersetzung) auch im Candelaio des Giordano Bruno vorkommen.

Kürzer faßt sich Bromyard an der zweiten Stelle, wo er unsere Geschichte als „exemplum" anführt. Titel *Penitentia,* Artikel XI, § 26: sicut de illo qui potius quam certam summam daret domino suo . elegit quinquaginta comedere cepas . deinde quinquaginta sustinere ictus. In quibus duobus dum multum fuisset vexatus de pecunia petita . vltimum exsoluit quadrantem.

Aus Bromyard schöpfte der Barfüßer Johannes Pauli in seinem Schimpf und Ernst. Er erzählt: Es was ein buer der wider sein iunckern het gethon. Der iuncker ließ in fahen vnd gab im die wal vff in dreien straffen, entweders er solt .L. rowe zülblen essen, oder .L. streich vff seinen bloßen rucken lassen schlagen, oder .L. schilling geben. Der buer was reich vnd sprach, ich wil die zübIen essen, vnd da er drei oder fier gessen het, da mocht er nit mer essen, sie rüchen im in die nassen. Da wolt er die streich leiden, da er auch dry oder fier streich geleid, da wolt er erst das gelt geben. – Pauli Nr. 349, in Oesterleys Ausgabe S. 217; in der Auswahl von H. A. Junghans (Leipzig bei Philipp Reclam) Nr. 227.

Wie schon Oesterley zu Pauli 349 angemerkt hat, hat sich Hans Sachs diese Geschichte nicht entgehen lassen. Und zwar hat er sie zweimal bearbeitet: einmal in dem Meisterlied „Der pauer mit dem schultheis" vom 17. Oktober 1549, und dann in dem Schwank „Der bawer mit seim schultheisen" vom 29. September 1563 (siehe Hans Sachs ed. Keller-Goetze XXI, 211 ff.; Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs, herausgegeben von Edmund Goetze, Nr. 349 und 627). In diesen beiden, ihrem Inhalt nach kaum verschiedenen Dichtungen hat Hans Sachs, in

äußerst geschickter Weise, drei Geschichten[1]) zusammengeschweißt: 1. Die Geschichte von dem Narren, der einen berühmten Sperber verzehrt: Pauli Nr. 52 bei Oesterley[2]) oder Nr. 28 in der Auswahl von Junghans; 2. Die Geschichte von dem Bauern, der einem Schultheißen einen Maulstreich gibt und die Buße gleich dafür bezahlt, nachdem er zuvor gefragt hatte „was kost ein mulstreich?" Pauli, Anhang Nr. 25, S. 408 bei Oesterley; 3. Die Geschichte von dem Bauern, der zwischen drei Strafen zu wählen hat: Pauli Nr. 349. Auf diese Weise hat der Dichter für unsere Geschichte einen passenden Hintergrund, eine passende Einkleidung gewonnen. In den europäischen Fassungen, die wir bisher kennen gelernt haben, vermissen wir ja durchaus eine ausreichende Motivierung der Strafe, die den Bauern treffen soll. Bromyard, bei dem allerdings mehr eine Anspielung auf unsere Geschichte, als eine wirkliche Erzählung vorliegt, sagt uns nicht, warum der Bauer eine große Summe Geldes zahlen mußte. In Bromyards Quelle — die von ihm leider nicht genannt wird — war der Grund ohne Zweifel angegeben. Von Pauli erfahren wir nicht, in welcher Weise sich der Bauer wider seinen Junker vergangen hatte. Auch der französische Dichter weiß nur zu sagen:

Un paysan son seigneur offensa:
L'histoire dit que c'étoit bagatelle.[3])

Der deutsche Dichter dagegen läßt den Bauern büßen für den Maulstreich, den er dem Schultheißen versetzt hat. Als sich der „grobe Bauersmann" öffentlich seiner Tat rühmte — heißt es in dem Schwank von 1563 —

Der schultheis das zu rechen kam,
Warff den bawren in gfencknus hart,
Und da zu straff gepuesset ward,
Daß er solt fünfftzg roch zwiffel essen,
Aber fünfftzig streich wolgemessen
Mit ruten leidn auff bloße hawt,
Oder solt geben gar vertrawt
Dem schultheis fünfftzg schilling zu rach,
Zu einer buß für dise schmach.[4])

[1]) Vgl. die Ausführungen von A. L. Stiefel in den Hans Sachs-Forschungen, Nürnberg 1894, S. 178 f. Hier bringt übrigens Stiefel den Nachweis, der bei Oesterley zu Pauli Nr. 349 noch fehlt: «Le Paysan qui avoit offensé son Seigneur», Erzählung J. La Fontaines. [2]) Doch vgl. Stiefel a. a. O., S. 178. Bei Hans Sachs ist eine Nachtigall an die Stelle des Sperbers getreten. [3]) Vgl. Vers 93: un fait assez léger peut-être. [4]) Hans Sachs ed. Keller-Goetze XXI, 213; vgl. Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs ed. Goetze II, 530, 60 ff.

Im übrigen ist Hans Sachs, wie bereits Stiefel a. a. O., S. 179 bemerkt hat, nur in Kleinigkeiten von seiner Vorlage, Pauli Nr. 349, abgewichen.

Die Motivierung der Strafe, die uns in der indischen Geschichte vom Zwiebeldieb – und auch in Sachsens Bearbeitung von Paulis Schwank — entgegentritt und die ohne Zweifel zum ursprünglichen Bestand der Geschichte gehört, begegnet auch in der jüdischen Variante[1]) unserer Geschichte. Diese in der Midraschliteratur vorkommende Variante zeichnet sich dadurch aus, daß statt der Zwiebeln ein verdorbener, übelriechender Fisch erscheint. Außerdem ist das hohe Alter der jüdischen Geschichte bemerkenswert. Die vermutlich älteste Quelle für die Geschichte ist Pesikta Beschallach Piska X (in Bubers Ausgabe 81, b). Die Stelle lautet in Übersetzung:[2])

Es heißt Prov. 17, 10: „Tiefer dringt Tadel ein bei einem Verständigen, als hundert Schläge bei einem Toren." Rabbi Ismael hat gelehrt: Gleich einem Könige, der seinem Knechte befahl: Geh und bringe mir einen Fisch vom Markte. Der ging, brachte ihm aber einen stinkenden (übelriechenden) Fisch. Da sprach der König: Bei deinem Leben (= fürwahr)! Eins von dreien entgeht dir nicht (d. i. du kannst dir eins von drei Dingen wählen): entweder du ißt das Stinkige, oder du bekommst hundert Geißelschläge, oder du gibst Geld (als Schadenersatz). Der Knecht sprach: Ich will das Stinkige essen. Er war aber noch nicht mit dem Essen fertig, so ekelte ihm davor, und er sprach: Ich will die Geißelhiebe. Er hatte aber noch nicht fünf erhalten, da sprach er: Ich will lieber das

[1]) Daß ich imstande bin, diese Variante zu geben, verdanke ich in erster Linie Herrn Professor Joh. Bolte in Berlin. Er hat mich auf die Geschichte „Die schlimme Wahl" in Tendlaus Sammlung jüdischer Märchen und Geschichten verwiesen. Tendlaus Quelle entdeckte ich in dessen Sammlung deutschjüdischer Sprichwörter S. 195. Wegen dieser Quelle wandte ich mich an Herrn Professor August Wünsche in Dresden, der mir jede nur erwünschte Auskunft erteilt hat. Was von dem, was ich gebe, etwa neu oder für den vergleichenden Literarhistoriker brauchbar ist, entstammt fast ausnahmslos der Feder dieses Gelehrten. Ich selbst bin ihm für seine Mitteilungen zu dem größten Danke verpflichtet. [2]) Von Professor Wünsche eigens für mich angefertigt. Vgl. sonst Die Pesikta des Rab Kahana, d. i. die älteste in Palästina redigierte Haggada ... ins Deutsche übertragen ... von Aug. Wünsche, Leipzig 1885, S. 104 f.

Geld zahlen, d. h. Schadenersatz leisten.[1]) Ebenso sprach der Heilige – gebenedeiet sei er! – zu dem ruchlosen Pharao: Bei deinem Leben! Mit zehn Prügeln *(χορδύλη)* wirst du geschlagen werden, d. i. mit zehn Schlägen, und obendrein wirst du Geld zahlen.

Nach dieser Quelle ist das Gleichnis eine Erläuterung zu Prov. 17, 10. Die Worte Gottes „und obendrein wirst du Geld zahlen" beziehen sich auf Exodus 12, 36: Und sie (die Israeliten) beraubten (plünderten) die Ägypter.

Die Pesikta des Rab Kahana, worin das Gleichnis vorkommt, reicht bis ins vierte nachchristliche Jahrhundert zurück; der überlieferte Stoff aber ist viel älter. (Nach anderen wäre die Pesikta ums Jahr 700 entstanden. Mehr z. B. bei H. L. Strack in Herzogs Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche[3] XIII, 791.) Das hohe Alter des Gleichnisses erhellt daraus, daß es dem Rabbi Ismael in den Mund gelegt wird, der Ende des ersten und im zweiten Jahrhundert n. Chr. lebte.

Fast mit denselben Worten wie in der Pesikta wird das Gleichnis dann in der Mechiltha, Abschnitt Beschallach (ed. Friedmann 26, b) erzählt. Hier dient es als Erläuterung von Exodus 14, 5. Die Stelle lautet nach einer von Professor Wünsche gefertigten Übersetzung:[2])

Womit ist die Sache zu vergleichen? Mit einem, der seinem Knechte befahl: Geh und bringe mir einen Fisch vom Markte. Er ging und brachte ihm einen stinkigen. Da sprach der Herr: Beschlossen ist: entweder du ißt den Fisch oder du erhältst hundert Schläge oder du gibst mir hundert Minen. Der Knecht versetzte: Ich will lieber essen. Er fing an zu essen, aber er war noch nicht fertig, da sprach er: Ich will lieber die Schläge. Er hatte aber noch nicht dreißig erhalten, da sprach er: Ich will lieber hundert Minen geben. Auf diese Weise aß er den Fisch, erhielt Schläge und zahlte hundert Minen. So geschah auch den Ägyptern:

---

[1]) Der Jalkut Schimeoni Par. Bo § 225 fügt hinzu: Daraus geht hervor: Er (der Knecht) aß das Stinkige, erhielt Geißelhiebe und bezahlte. – Das aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammende Sammelwerk Jalkut Schimeoni bringt das Gleichnis, von dem eben angegebenen Zusatz abgesehen, genau nach der Pesikta. [2]) Eine lateinische Übersetzung findet man bei Blasius Ugolinus, Thesaurus antiquitatum sacrarum, vol. XIV (Venetiis 1752), Kolumne CL.

sie erhielten Schläge, entließen das Volk, und es wurde ihnen ihr Geld genommen.

Aus der Mechiltha ist das Gleichnis übergegangen in den Zeénah Ureénah (Zenne Renne), in die alte jüdische Weiberbibel, die deshalb interessant ist, weil in die Übersetzung viele alte Legenden eingestreut sind. In dieser Beziehung ist das Buch mit unseren alten Historienbibeln zu vergleichen. Die Sprache des Buches ist das russisch-polnische Judendeutsch, wie es noch heute von den echten alten Juden gesprochen wird. Gedruckt erschien das einst sehr verbreitete Buch zuerst 1648. Siehe auch Max Grünbaum, Jüdisch-deutsche Chrestomathie, Leipzig 1882, S. 192ff. Aus dem Zeénah Ureénah hat Abraham Tendlau das Gleichnis in deutscher Übersetzung mitgeteilt in seinem Buche: Sprichwörter und Redensarten deutsch-jüdischer Vorzeit, Frankfurt a. M. 1860, S. 195 bei der Erklärung der Redensart „Makkes (= Schläge) un faule Fisch", die zur Bezeichnung eines zwiefachen Übels oder Schadens gebraucht wird. Tendlau hat hier auch einen Verweis auf die Mechiltha und den Jalkut gegeben: die Pesikta, die erst 1868 gedruckt erschien, konnte ihm noch nicht bekannt sein.

Eine Bearbeitung des Gleichnisses findet man in dem jetzt schwer zu beschaffenden Buche Tendlaus: Fellmeiers Abende. Märchen und Geschichten aus grauer Vorzeit. Frankfurt a. M. 1856, Nr. XXII, S. 150f. unter dem Titel: „Die schlimme Wahl". Die Abweichungen, die sich Tendlau hier seinem Original gegenüber erlaubt hat, sind gering. So hat er die Zahl der Hiebe, die der Knecht als eine Strafe für seine Untreue erdulden soll, auf fünfzig verringert. Dies erwähne ich nur, weil die Zahl fünfzig auch bei Bromyard und anderen erscheint, wie wir oben gesehen haben. An die Geschichte von dem töricht wählenden Knecht hat Tendlau noch eine zweite angeschmiedet (S. 151): die Geschichte von dem Diebe, dem es mit seinem Wählen umgekehrt als jenem erging. „Ein Dieb brach des Nachts in die königliche Schatzkammer ein. Da sah er denn der Schätze mancherlei, unzählbar, Silber und Gold, kostbare Stoffe und Edelsteine, und es tat ihm leid, daß er nicht alles mitnehmen konnte. Er griff nach dem ersten besten und belud sich; aber im Begriff fortzugehen, sah er noch Schöneres und Kostbareres, legte das bereits Genommene wieder hin und nahm anderes. Doch da sah er noch Schöneres noch Kostbareres. Er legte auch

das zum zweitenmal Genommene wieder hin und griff nach dem Neuen. So tat er die ganze Nacht, bis endlich der Morgen anbrach und der Dieb, vor Angst, er möchte von der Wache bemerkt und ergriffen werden, sich davon machte, leer und ledig, wie er gekommen war. – Der Dieb hat also durch die Unentschlossenheit und Unersättlichkeit bei seinem Wählen gar nichts, der Knecht aber durch die Torheit seiner Wahl von allem erhalten."

Woher Tendlau diese zweite Geschichte geschöpft hat, ist mir nicht bekannt. Wahrscheinlich ist es, daß sie jüdischen Ursprungs ist; doch kennt sie Professor Wünsche in der gegebenen Form weder im Talmud noch in der gesamten Midraschliteratur. Er möchte die Geschichte auf den bekannten jüdischen Gleichnisprediger Jakob Dubno (Dubnoer Maggid) zurückführen (vgl. J. Winter und A. Wünsche, Die jüdische Literatur seit Abschluß des Kanons II, 692 f.).

Besprechungen.

Louis P. Betz, La Littérature Comparée. Essai Bibliographique Introduction par Joseph Texte. 2e édition augmentée, publiée, avec un index méthodique par Fernand Baldensperger, professeur à l'Université de Lyon. Strassburg, Karl J. Trübner. 1904. XXVIII, 410 S. 8°.

Mit Spannung erwartete man die Neuauflage der 1899 erschienenen Littérature comparée; schon die Notwendigkeit einer neuen Auflage innerhalb eines verhältnismäßig kurzen Zeitraums zeigt, daß eine zusammenfassende Bibliographie auf dem Gebiete der vergleichenden Literaturgeschichte einem Bedürfnis entsprach. Und konnte auch die 1. Auflage bei den zahlreichen Mängeln, die man einem ersten Versuche zugute halten mochte, nur bescheidenen Anforderungen genügen, so durfte man mit Recht von einer Neubearbeitung[1]) nicht bloß eine Vermehrung, sondern vor allem eine Richtigstellung der Fehler und Korrektheit des Neuen erwarten.

Indes sieht man sich zum eigenen Verdruß in seinen Erwartungen bitter getäuscht. Rückhaltlos ist sicherlich der Sammeleifer des leider zu früh verstorbenen Betz anzuerkennen, der mit dem Fleiße einer Biene passendes Material allüberallher zusammensuchte, seine Bibliographie mit einer Fülle neuer Nummern vermehrte, die Übersichtlichkeit durch Einfügung neuer Unterabteilungen (Molière en Angleterre, Études sur Dante u. a.) hob, einige neue Kapitel einsetzte (Études sur l'influence de la Poésie Provençale, Les Payes scandinaves, La Hongrie, Les Etats-Unis d'Amérique, Motifs, thèmes et types littéraires d'origine réligieuse, légendaire ou traditionnelle); der zweispaltige Druck ist praktischer, das methodische Inhaltsverzeichnis ist zu begrüßen, wenn schon auch ein Autorenindex sehr vermißt wird.

Über die Anordnung ließe sich verhandeln; entschieden verfehlt ist es die einzelnen Werke in chronologischer Reihenfolge aufzuzählen; eine methodische Anordnung war unbedingt dieser rein äußerlichen Aneinanderreihung vorzuziehen. Nicht selten wird dadurch Zusammengehöriges auseinandergerissen; so ist z. B. unter 4384 Comparettis Virgilio nel medio evo (1872), 4389 Dütschkes Übersetzung (1875) verzeichnet. —

[1]) Eine Probe von ihr war schon 1902 in diesen „Studien" III, 304 f. erschienen.

Daß Betz keine erschöpfende Bibliographie bietet, nehmen wir ihm am wenigsten übel; aber er mußte die verzeichneten Zeitschriften und Sammelwerke systematisch ausbeuten, die vorhandenen bibliographischen Hilfsmittel ausnützen und insbesondere seine bibliographischen Angaben genau und vollständig machen. Hierin versagt aber der Autor ganz. Eine Menge Ungenauigkeiten, Nachlässigkeiten, Unrichtigkeiten entstellen das Buch und schaffen es zu einer nur mit größter Vorsicht zu benutzenden Quelle. Des Raumes wegen beschränken wir uns darauf, die Fehler gruppenweis zu besprechen und immer nur ein paar Beispiele herauszugreifen.

Die Titel sind häufig entstellt, so unter 1: Reimmann, Einleitung in die historiam literarum statt Versuch einer Einleitung in die historiam literariam antediluvianam; unter 3: Herder, J. G. – Ursachen des gesunden (statt gesunkenen) Geschmackes . . .; das Bielefelder Progr. von Humbert C. (1885) ist in zwei zerlegt von 1885 und 1886 (unter 462 u. 463). – Er verstümmelt die Titel, so 3468: P. Scarron und seine spanischen Quellen, statt P. Scarrons Jodelet Duelliste und seine spanischen Quellen; 4583 vermengt er, vermutlich aus einer Randbemerkung herrührend, das sinnlose à consulter pour Marie de France in den Titel. — Er zitiert falsche Namen, so unter 15: Mellzl de Lomenitz statt Meltzl von Lomnitz; 1375 (und 1811): Schreibner statt Scheibner; 4975: Hewes statt Heuwes; 5262: Dûwall statt Dûwell u. a. – Er zitiert Jahreszahlen unrichtig; so unter 1428: Programm Leipzig 1895 statt Universitätsprogramm 1894; 1436: 1898 statt 1897; 4351: 1833 statt 1843; 4356: 1849 statt 1851; 4589: 1885 statt 1878; 4912: Allg. Z. B. 1876 statt 1878; 5295: drei Progr. Graz 1887—1891 statt zwei Progr. 1887 und 1888; 5314: Progr. Linz 1892—1893 statt 1893, 1894, 1895; 539: Progr. Berlin 1890 statt Sophienschule B. 1889, 1898, 1899, 1900 u. a.

Oft wird eine Schrift zitiert, die nur einen Teil des Themas enthält; so unter 834: Süpfles Progr. von Metz (1882); das bekannte zweibändige Werk fehlt; und 4830 ist auf die Erlanger Dissertation von Reinsch über Ben Jonsons Poetik usw. hingewiesen; die ganze Untersuchung (Münchener Beiträge [16] 1899) ist unerwähnt; oder es wird die Teilschrift neben dem vollständigen Werk erwähnt, z. B. unter 4378: Virgilio nella tradizione letteraria fino a Dante, das im 1. Band des schon genannten Werkes enthalten ist. –

Völlig ungenügend sind Angaben wie z. B. unter 4692: Progr. Wien oder gar Zitate wie unter 363: Progr. 1887 (statt Northeim), die zu Dutzenden sich vorfinden. Andrerseits fehlt bei vielen Titeln (z. B. unter 447, 457, 4373 u. ö.) die Angabe, daß man es mit Programmen zu tun hat. – Ferner was soll mit derlei allgemein gehaltenen Zitaten gedient sein wie unter 4414: Extrait Halle 1885 (vgl. 4363, 4926 u. ö.)? Oder gar wie unter 5273: article paru en 1882, ein bibliographisches Unikum, das sich ebenfalls öfters findet?

Sehr häufig meint man ein selbständig erschienenes Buch vor sich zu haben, während der betr. Aufsatz in einer Zeitschrift erschien; so unter 4696: Paris 1903 statt Musée Belge 1903 S. 1—36; 4946: Tübingen 1886 und 4412: 1885 statt Korrespondenzblatt für die Gelehrten und Realschulen Württembergs 1885 S. 453—468; 502—503; 1886: S. 84—92; 121—129; 271—294; 364—373; 525—533 u. a. — Sehr häufig sind die Zitate unrichtig, so unter

4370: Diss. Halle statt Pr. Stettin; 4371: Germ. VIII 1863 statt IV 1859 S. 257 ff.; 4577: Colmar statt Buchsweiler; 4582: R. gén. 1884 (nach S. XX Die Brüsseler Revue) statt Rev. gén. littér. pol. art. Paris 1886, S. 334—342; 5010: Progr. Nikolsburg statt München, Ludwigsg. — Sogar in seinen eigenen Doppelangaben zitiert er verschieden, so unter 231: Allg. Z. B. No. 6 und dasselbe unter 3641: No. 61; 4629 und 4449 dasselbe unter verschiedenen Titeln u. ö. — Die Autoren sind bald mit ausgeschriebenem, bald mit abgekürztem, häufig mit weggelassenem Zunamen zitiert; wie mißlich das bei Namen wie Schneider (unter 1808), Friedrich (5311) u. dgl. ist, weiß jedermann. — Häufig sind auch die Zunamen falsch angegeben; so unter 2712: Arnould N. statt E.; 4370: Claus G. statt W. (2 Nummern vorher richtig vermerkt!); 4568: Benecke C. statt O.; 4929: Lehnerdt H. statt A. usw. Öfters ist die alte Auflage angeführt, wenn längst eine neue verbessert und vermehrt erschien, z. B. 4885 Progr. (erg. Neuburg a./D.) 1852 statt 1892[4]. — Eine sehr rügenswerte Gewohnheit von Betz ist, bei Zeitschriften nur die Jahres- oder Bandzahl, nicht die Seitenzahl anzugeben.

Betz scheint zu hastig, unsystematisch und ohne genügende Kenntnis der landläufigen bibliographischen Hilfsmittel gearbeitet zu haben; er nützt nicht einmal die bibliotheca Englmanns aus, auch die Programmliteratur nicht, wie sie uns namentlich in den Mustersammlungen Klußmanns vorliegt; er hätte viel aus der römischen Literaturgeschichte von M. Schanz, sehr viel aus der Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur (seit 1896) u. dgl. holen können. So aber sind oft die unbedeutendsten Zeitungsartikel verzeichnet, während grundlegende Arbeiten fehlen. —

Es ist eine harte Pflicht, die Arbeit und Mühe vieler Stunden verurteilen zu müssen. Aber Betz haben eben neben dem nicht genug zu rühmenden Sammelfleiß die Tugenden eines Bibliographen, Gründlichkeit, peinliche Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit nicht zur Seite gestanden. Die Bibliographie ist trotz allem für den Forscher auf dem Gebiete der vergleichenden Literaturen unentbehrlich, weil sie eine umfangreiche, wenn auch keineswegs erschöpfende Materialsammlung gibt; aber die meisten Artikel bedürfen einer genauen Nachprüfung. — Inwieweit dies Verdikt auch Baldensberger trifft, entzieht sich unserer Kenntnis; jedenfalls bedarf eine nächste Auflage gründlichster Revision und Sichtung.[1])

München. Eduard Stemplinger.

---

[1]) Professor Fernand Baldensperger in Lyon, der verdienstvolle Verfasser der Étude de Littérature comparée „Goethe en France" (vgl. Studien V, 383 f.), ist bereits mit den Vorarbeiten zu einer gründlichen Umgestaltung und verbessernden Vervollständigung des Buches seines verstorbenen Freundes Betz beschäftigt. Er hat sich, um die erweiterte und vertiefte Aufgabe zu bewältigen in den verschiedenen Ländern eine Anzahl berufenster Mitarbeiter geworben, so daß wir hoffen dürfen, auf Grundlage von Betz' mangelhaften Versuchen in absehbarer Zeit einen wirklichen Grundriß vergleichender Literaturgeschichte in befriedigender Ausführung entstehen zu sehen. Max Koch.

Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. Leipzig 1904/05. C. F. Amelangs Verlag. 8°.

II. Bd. Alexander Brückner, Geschichte der russischen Literatur. 500 S. Mk. 7,50; geb. Mk. 8,50.

IX. Bd. 1. Hälfte. Max Winternitz, Geschichte der indischen Literatur. 258 S. Mk. 3,75.

X. Bd. 1. Hälfte. Karl Florenz, Geschichte der japanischen Literatur. X, 254 S. Mk. 3,75.

Die russische Literatur erfreut sich seit der Hälfte des vorigen Jahrhunderts, seit den Tagen N. Gogols, Iwan Turgeniews u. a. in Europa, vornehmlich in Deutschland einer großen Beliebtheit, und diese stets sich steigernde Aufmerksamkeit erhält ohne Unterlaß neue Nahrung durch (selten gelungene) Übersetzungen und Kommentare in einzelnen Studien oder in vollständigen Literaturgeschichten. Das Vorzüglichste darunter bieten, abgesehen von einigen trefflichen deutschen Arbeiten, z. B. über Iwan Turgeniew und L. Tolstoj, meist russische Literarhistoriker und Kritiker Polewoj, Skabischeffskij, Ignatoff (Galerie russischer Schriftsteller. Moskau 1901), Fürst Wolkonskij, Bilder aus der russischen Geschichte und Literatur, Kropotkin, Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur, und andere, die der Verfasser S. 314 ff. aufzählt, vornehmlich Engelhardt, den er als einen der vornehmsten seiner Führer hervorhebt. Einzelne russische Werke sind gleich ins Deutsche übertragen worden, das große Werk des jüngst verstorbenen hervorragenden russischen Gelehrten Pypin, Russische Literaturgeschichte in vier Bänden, harrt noch einer guten deutschen Übersetzung. Man darf in dieser raschen Übersicht den Franzosen Voguë (Le roman russe) nicht vergessen.

Bei dieser lebhaften Teilnahme war es natürlich, daß der bewährte Verlag Amelang in Leipzig sich beeilte, den Band der „Literaturen des Ostens", welcher die russische Literatur umfassen sollte, recht bald darzubieten. Der bekannte Professor der Slavistik an der Berliner Universität, A. Brückner, hat diese Aufgabe auf sich genommen und trefflich gelöst, nachdem er vor wenig Jahren im I. Bande die polnische Literatur bearbeitet hatte. Ich habe seinerzeit in den bezüglichen Anzeigen im Archiv für slavische Philologie und in diesen Studien II, 3 jene Polnische Literaturgeschichte Brückners eine glänzende Leistung genannt, jetzt, bei der Besprechung der russischen Literatur möchte ich das Urteil vorausschicken, daß der Verfasser in diesem Werke ein würdiges Seitenstück zu jenem geschaffen hat. Das Werk hat gewiß manche Schwächen, rasch hingeworfene Schilderungen, unzutreffende Urteile, selbst Flüchtigkeitsfehler, aber man übersieht sie gern in Anbetracht der großen Vorzüge, vornehmlich der aus den eigensten Eindrücken fließenden Äußerungen. Professor Brückner hat während einer längeren wissenschaftlichen Reise in Rußland 1889—90 Land und Leute genau kennen gelernt, hat sich die eingehendsten Kenntnisse der älteren und neueren Literatur erworben, und macht seit vielen Jahren den ergiebigsten und erfolgreichsten

Gebrauch davon, in Vorlesungen und Berichten, in Zeitschriften, vornehmlich im Archiv für slavische Philologie.

Diesem vielstudierten Gegenstande widmet der Verfasser seine ganze Hingebung, und dieser Mühe und Sorgfalt ist die russische Literatur in vollem Maße wert. Brückner äußert über sie m. E. die richtigste Meinung, sie sei nicht, wie bei andern Völkern, das Erzeugnis künstlerischer Bestrebungen, nicht einfach die artistische Kundgebung der Geistesarbeit des Volkes, sondern die unmittelbare Frucht des Volkslebens, die unmittelbare bei dem Fehlen einer freien Presse sich geltend machende Meinungsäußerung, die sich in den Dienst der Aufklärung, der Befreiung des Geistes stellte, deshalb mit dem Leben des Volkes innig verwachsen und der letzte Hort seiner Gedankenfreiheit war. Freilich ist in dem älteren Christentum vom Volke nichts zu sehen, das Schrifttum ist durchaus ein Monopol des Mönchtums, dem Volke unbekannt und von dem Leben des Volkes abgewendet; auch die von Peter dem Großen ins Leben gerufene Literatur, eine Ergänzung der Petrinischen Reform, steht außerhalb jeder Verbindung mit dem Leben und den Bedürfnissen des Volkes. Diese französierende und europäisierende Literatur, gepflegt von hochstehenden Staatsbeamten, war vielmehr nur eine Staatsangelegenheit und ein ausschließlicher Besitz vorgezogener Geister, welche sich an dem beglückenden Gefühl berauschten, daß sie einen russischen Parnaß schufen und mit epischen, lyrischen und dramatischen Erzeugnissen nach europäischem Vorbilde versorgten. Auch noch später, in den Tagen des Romantikers Žukowskij, des großen Lyrikers Puškin und des talentvollen Lermontow, der von dem wirklichen Leben ängstlich sich fern hielt, war die russische Literatur nur ein Kunsterzeugnis, und noch 1841 war, wie es S. 230 heißt, eine „nationale Literatur nicht aus dem Boden zu stampfen", und noch Fürst Wjazemskij sagte bei der Beurteilung der Poesie Puschkins, wie Brückner mit Zustimmung anführt: „es gebe keine Literatur, keinen würdigen Ausdruck eines männlichen und mächtigen Volkes." Der scharfsinnige, liberale russische Kritiker, der noch in jungen Jahren 1848 an der Cholera verstorbene Belinskij nannte diese Literatur eine exotische Pflanze, einen neuen auf dem Postwege aus Europa verschriebenen Luxusartikel, und wies darauf hin, daß die echte russische, dem heimischen Boden entwachsene Literatur erst zu keimen beginne. Erst mit Gribojedow, mehr noch mit Koljcow, dem gottbegnadeten Dichter des Volkes wird wahres russisches Leben in die Literatur eingeführt, und in nämlicher Zeit tritt Nic. Gogolj auf, der Kleinrusse, der in seinen kleinrussischen Erzählungen sich mit seinem teueren Volke identifiziert, seinen Aberglauben (kein slavisches Volk ist so abergläubisch, wie die Kleinrussen) sich in dem Maße aneignet, daß dieser fast zum Glauben wird, es ist also nicht die Nachahmung E. Th. A. Hoffmanns allein.

Hier beginnt die nationale Literatur und hier setzt die lebendige Erzählungsgabe des Verfassers in seinen gelungenen Schilderungen und Bildern mit ganzer Wärme ein.

Aber Brückner vernachlässigt die ältere, vorbereitende Epoche nicht, behandelt sie vielmehr ziemlich eingehend in dem ersten Dritteil des Buches,

ohne diese Einleitung wäre der Rest nicht genug gewürdigt. An der Schwelle des cyrillischen Schrifttums erscheint die mönchische Bücherweisheit, mit ihren Kirchenbüchern, asketisch-lehrhaften, und dem westeuropäischen, „lateinischen" Leben feindlichen Schriften, die dem Volke völlig unbekannt geblieben sind, wie in einer altrussischen Belehrung nach einem Aufsatze o čtenij knig = über das Lesen der mönchischen Schriften in Sobiesiednik 1857 bitter geklagt wurde, von seiten der enttäuschten Autoren. Wenn auch in dem Werke Brückners die Registrierung der altrussischen mönchischen Literatur nicht vollständig ist, so gibt sie doch ein recht anschauliches Bild von den von Porfiniev so trefflich geschilderten ältesten literarischen Zuständen, und ist ein wirksamer Untergrund, auf dem sich zwei bedeutsame Literaturdenkmäler abheben: das Annalenbuch des sog. Nestor, um welches nach Schlözers Meinung die slavischen Völker Rußland beneiden können, und das Igorlied, noch immer ein „ungelöstes Rätsel", wie ein Kenner meint, nach Abicht sicher ein Nachklang der Skaldenpoesie, ist ja die historische Erzählung vom Igorzuge in den Ipatiosannalen auch wohl nichts anderes, als der Nachhall eines historischen Liedes. Recht wirksam ist das Bild der literarischen Bewegung des 16. Jahrhunderts gezeichnet, wo zum ersten Male die russische (nicht die altkirchenslavische) Sprache zur Geltung kam; obenan steht das seltsame Buch von der Hausordnung (domostroj) mit dem Ideal des unbeschränkten Haustyrannen, der nach Bedarf, der Autorität wegen, Frau, Kinder und das Gesinde mit der Karbatsche züchtigen solle, wenn auch mit Vorsicht, um nicht selbst Schaden zu leiden. Man mag über die Genesis des Domostroj denken, wie man will, die Schrift bleibt ein merkwürdiges Seitenstück zu dem fast gleichzeitigen „Lebensbild eines tugendsamen Menschen" des polnischen Schriftstellers Rej. Ebenso anschaulich sind im weiteren Verfolg dargestellt die westeuropäischen, insbesondere polnischen Einflüsse von Kiew aus auf Moskau. Die chinesischen Mauern kamen allmählich zu Falle, europäische Kultur drang immer wirksamer ein, — aber dieses weitere „Eindringen Europas nach Rußland" seit Peter dem Großen hat der bekannte Namensvetter des Verfassers, weiland Professor in Dorpat, Alexander Brückner, anschaulicher dargestellt, auch einen der Berater Peters des Großen, Ivan Posoškov, hat dieser Gelehrte in einem besonderen Buche eingehender behandelt. Dagegen ist die von Peter dem Großen ins Leben gerufene Literatur, mit den gefeierten „russischen Molières, Boileaus, Voltaires, Racines, den Lomonoskoff, Tredjakovskij, Sumorokoff, Deržavin und den ungezählten anderen vom Verfasser recht anschaulich geschildert; ihr Verdienst, eine weltliche russische Literatur geschaffen zu haben, ist gebührend gewürdigt, aber wiederholt wird darauf hingewiesen, daß sie dem Volksleben fremd, ein Luxus, eine Paradeschöpfung, dem prüfenden Auge von heute wie ein Kunstgarten erscheint, mit streng abgezirkelten Blumenbeeten und Gängen zwischen grünen, künstlich zugestutzten Sträuchern.

Auf einzelne Abschnitte sei besonders hingewiesen. Gogolj hat als der unübertroffene Erzähler im Verfasser einen verständnisvollen Interpreten gefunden, weniger als Charakter: der Künstler verdeckt den Menschen. Freilich hat Brückner recht, daß Gogolj keinem von seinen vielen Freunden und

Verehrern volle Einsicht in sein kompliziertes Seelenleben gewährt hat; wunderbar und unstet war der Mann, Lombroso hat ihn wohl treffend gezeichnet, der Charakter steht am Ende höher im Wert, als das Genie. Als Erzähler steht Ivan Turgeniew ebenso hoch, sein Einfluß aber war größer und eindrucksvoller als der von Gogolj, vornehmlich in den „Memoiren des Jägers". Dieser Jäger, offenbar Turgeniew selbst, wandert über die Gefilde des Heimatlandes und schildert die himmelschreienden Zustände der Leibeigenschaft in meisterlicher Weise. Man mag zugeben, daß in Turgeniew der Künstler den Denker in den Schatten stellt, aber das Verdienst verbleibt ihm, daß er mit seinen Schilderungen die Aufhebung der Leibeigenschaft beschleunigt hat; er steht so mitten in der Sfäre der Anklageliteratur, welche der Verfasser nicht genug würdigt; dabei hat Turgeniew noch ein anderes großes Verdienst, daß er uns nämlich mit der russischen Gesellschaft bekannt macht, nicht nur mit dem Kleinadel, dem er allerdings vornehmlich seine Aufmerksamkeit schenkt, sondern auch der höheren Gesellschaft, den russischen Generälen, Geheimräten und vornehmen Damen, wie sie sich in Wiesbaden und Baden-Baden bemerklich machen. Warum hat aber der Verfasser bei Gelegenheit des Romans „Rauch—Dym" die Person des Potugin nicht zur Geltung kommen lassen, der in so echt russischer Weise sich wiederholt über den Wert der russischen „Beglückungsideen" äußert? Eine sonderbare Vorstufe zu diesen Ideen, der Nihilismus in seinen Anfängen der reinen Negation und weiteren kraftlosen Arbeiten ist auch eine bevorzugte Sfäre von Turgeniews Schaffen. Man lernt diese unreifen, aber in der russischen Geistesentwicklung mit Naturnotwendigkeit eingetretenen Erscheinungen in Turgeniews Erzählungen vielleicht besser kennen, als in dem neuesten Buche von Debogory Mokriewič „Erinnerungen eines Nihilisten" (1905). Dem sei aber, wie es wolle, ich betone: man könnte den Abschnitt über Turgeniew mit seinen feinen Charakteristiken der Russen vielleicht anders schreiben, als Brückner, besser aber kaum. In der langen Reihe der neuesten russischen Schriftsteller sind mit besonderer Anerkennung und Wärme behandelt Gončarov, Leo Tolstoj und Dostojewskij. Des ersten Hauptwerk, der Roman Oblomov (= Müßiggänger), eine lange Geschichte von einem Manne, der sein Lebelang nichts tut und zuletzt von seiner Wirtschafterin zum Altar geführt wird, ist für die russische Gesellschaft sehr charakteristisch: „in jedem Russen steckt ein Oblomow", bemerkt der Verfasser. Den Grafen Leo Tolsloj hat Brückner durch umständliche Analysen seiner Hauptwerke (Krieg und Frieden, Anna Karenina u. a.) und durch gelegentliche Aussprüche („Tolstoj gebe die russische Natur vollständig wieder, — sei die physische und moralische Gesundheit selbst") dem Leser sehr nahe gebracht, weiht auch den Leser in die religiösen Grübeleien des eigenartigen Denkers ein, weniger aber in das richtige Verständnis des Bauerndramas „Früchte der Aufklärung", der Erzählung „Kreuzersonate" und der ganz originellen „Auferstehung"; eine gewisse Zurückhaltung gegen den vielgefeierten und vielgeschmähten Mann ist schließlich nicht zu verkennen; auch über die Volksbücher Tolstojs geht Brückner flüchtig hinweg. Dagegen ist Verfasser für den Lehrer Nietzsches, Dostojewskij (dessen Sinnlichkeiten mit Nachsicht er-

wähnt werden) recht warm gestimmt, und der Leser kann für die ein- und ausdrucksvolle Charakteristik seines Wesens, seiner „Dämonen" und seiner „Schuld und Strafe" (besser als lange Analysen) und dafür dankbar sein, daß er die Rede Dostojewskijs auf Puškin in Erinnerung bringt mit der überschwänglichen Verherrlichung Rußlands als der zukünftigen weltbeglückenden Macht. Mit noch größerer Verehrung spricht Brückner über den gottbegnadeten Lyriker Nekrassor, den „Herold der Bauern", dessen traurige und haßerfüllte Lieder er in verständlichen Worten und Wendungen uns naherückt. Ein anderer Bauernfreund Grigorovič, der das Volksleben trefflich schildert, wird sympatisch besprochen, neben ihm wird der pessimistische Pissemskij, auch ein Anwalt des bedrückten Volkes und Čechow gestellt, der treffliche Erzähler und Zeichner charakteristischer Repräsentanten des kleineren und mittleren Rußlands, in dessen dissolving views sich im traurigen Widerstreit Elend, Unwissenheit, Aberglauben und das Walten des blinden Zufalls die Herrschaft um die Menschen streitig machen. Ein talentvoller Darsteller des kleineren Land- und Stadtlebens ist der dramatische Dichter Ostrowskij, ein Meister des Dialogs und der lebendigen Umgangssprache, ihm widmet der Verfasser mit Recht beredte Worte der Anerkennung.

Ein anziehendes Kapitel, aber mehr nur skizziert, ist der Abschnitt von der „plebejischen Literatur", ins Leben gerufen von verbitterten Seminaristen und ähnlichen ungebildeten oder von Heißhunger geplagten Autodidakten, welche aus dem Volke hervorgegangen, für das Volk ein warmes Herz haben und das Elend der Bauern im Dorfe, der Arbeiter in den Fabriken in naturalistischer Weise schildern: Rešetnikov, Pomialowskij, Slatowratskij u. a.; eingehend wird die Erzählung „Fundamente„ (počvy 1884) von dem letztern besprochen.

Mit einer allgemeinen Würdigung der russischen Literatur schließt das treffliche Buch ab. Die Vorzüge desselben sind wiederholt hervorgehoben worden. Der größte besteht in der erschöpfenden Bekanntschaft des Verfassers mit dem Gegenstande und in der gewinnenden Darstellung desselben, welche noch erhöht wird durch Einstreuung von kernigen Charakteristiken der russischen Gesellschaft und des russischen Volkes, wie z. B., daß der Russe wenig Sinn hat für die Natur, dagegen fast ausschließlich für Menschen, daß die neuere russische Poesie nicht Romantik, sondern gesunder Menschenverstand ist, ... daß die Russen sich an bestimmten Ideen berauschen („übertrinken"), was an den bekannten Ausspruch erinnert, Rußland sei das Land der vielen Probleme. Inmitten dieser und ähnlicher Aussprüche des Verfassers wird der Leser unmittelbar in die Sfäre der Lebensäußerungen versetzt. Wer das Wesen des russischen Volkes kennen lernen will, wird das Buch von Brückner mit Nutzen lesen.

Leider ist die glänzende Darstellungsweise beeinträchtigt durch verschiedene Mängel. Nicht am wenigsten durch die Sprache. Sicher ist in den Charakteristiken, Stichworten usw., inhaltlich der Stil trefflich und völlig sachgemäß, aber die langen Perioden mit den eingeklammerten Sätzen und sonstigen Einschiebseln und Anhängseln, mitunter bis zu 15 Zeilen ausgedehnt, die unzutreffende Ausdrücke (beharrlich für unverdrossen, Herzensfreund für

Busenfreund, Kabinettsarbeit statt stille Arbeit im Studierzimmer u. ä.), sogar Verstöße gegen die grammatische Richtigkeit verleiden den günstigen Eindruck. Stellenweise leidet der Stil an Knappheit zum Nachteil der Klarheit derart, daß man den Eindruck hat, der Verfasser sei in der Verfügung über den Raum beengt gewesen. Aber auch sonst vermißt man eingehendere Behandlung gewisser Partien, in denen gleichsam wie in geistreichen Plaudereien für Kenner manches, oft vieles nur angedeutet ist. Es soll kein Tadel ausgesprochen werden, wenn ich frei bekenne, daß nach meinem Eindruck das Werk rasch, mitunter flüchtig geschrieben ist, umso dankbarer ist der Leser für die reiche Belehrung, gegen die die Sorgfalt der Form naturgemäß zurücktritt.

Auch einzelne Flüchtigkeitsfehler kommen wenig in Betracht, so die vermeintlichen Psalmensymphonien Kantemirs (S. 72) statt Konkordanz zum Psalter (Nachschlagebuch zum leichten Auffinden bestimmter Stellen). Mehr würde die Vorhaltung besagen, daß das Werk der Slavenapostel Cyrill und Methodius wie Überlistung, „Wechselbalg", „Hokuspokus" u. ä. (S. 15) behandelt wird, offenbar verbleibt Brückner auf dem vor wenig Jahren in der Beilage zur Münch. Allg. Zeitung in dem Aufsatze „Mystifikationen" dargelegten Standpunkte. Aber über Entscheidungen und Fügungen, welche die Geschichte vor vielen Jahrhunderten festgelegt hat, ist nicht gut rechten. Dagegen möge eine andere Vorhaltung gestattet sein, daß mit der hohen Würde des Gegenstandes sich nicht recht verträgt der oft recht ungehaltene Ton gegenüber der Dummheit und Borniertheit der russischen Zensur, — der Berater des Kaisers Nikolaus I., Arakčejèw, wird als „der jämmerlichste, feige Schuft" bezeichnet, aber freilich, gegenüber den Zuständen der Nikolaitischen Epoche difficile est satiram non scribere. Erklärlich ist auch die Erregung des Unwillens bei gewissen Gelegenheiten, wo vielleicht objektive Beurteilung wirksamer wäre. Im Hinblick auf die mannigfachen überwundenen Widerwärtigkeiten kann der Verfasser in einer Schlußbemerkung mit Befriedigung ausrufen, daß die russische Literatur trotz aller Schwierigkeiten, die ihren Weg kreuzten, zur Selbsterkenntnis, zur geistigen Befreiung, zur Wahrheit und Aufklärung geführt hat.

Ich darf schließlich nicht unerwähnt lassen, daß Brückner die russische Geschichtsschreibung nach Karamsin fast gänzlich vernachlässigt hat, Soloviev ist nur an einer Stelle gelegentlich genannt, die andern Geschichts- und Altertumsforscher und Kunsthistoriker, wie Pogodin, Buslajev „der russische Jakob Grimm", Bestužev-Rjumin, Tichonravov, Andr. Popov und viele andere sind gar nicht genannt, unter den Literarhistorikern ist Pypin nur einmal kurz erwähnt.

Ich schließe damit die Einzelbemerkungen. Die Anzeige ist ohnehin ziemlich ausführlich ausgefallen, aber diese Ausführlichkeit möge ein Beweis dafür sein, daß ich das besprochene Buch mit großem Interesse gelesen habe.

Breslau. Wladislaus Nehring.

In der vornehmen Ausstattung der „Literaturen des Ostens" liegen nun auch die Anfänge einer indischen und japanischen Literaturgeschichte

vor. Es ist schon eine geraume Zeit vergangen seit Max Müllers und Albrecht Webers indische Literaturgeschichten, beide in 2. Auflage (London 1860 und Berlin 1876), erschienen sind. L. v. Schroeders treffliches Werk: „Indiens Literatur und Kultur in historischer Entwicklung", das bisher für Laien und Studenten der Indologie noch immer das anregendste und — als Ganzes genommen — beste Hilfsmittel zur Einführung in das Schrifttum der Inder war, trägt auf dem Titel die Jahreszahl 1887. Bei den schnellen Fortschritten, die die indische Philologie durch die Arbeiten zahlreicher, teils sehr hervorragender Fachgelehrter in Europa, Amerika und Indien wie durch Auffindung einer gewaltigen Menge neuen Materials gemacht hat, ist es selbstverständlich, daß sich das Bedürfnis nach einer neuen zusammenhängenden Darstellung immer dringender fühlbar machte; und so kann es kaum überraschen, daß in jüngster Zeit von verschiedenen Seiten der Versuch gemacht wurde, diesem Bedürfnis abzuhelfen. 1900 erschien A. A. Macdonells 'A History of Sanskrit Literature' (London, W. Heinemann); 1901 Pastor P. Hollers, B. D., 'The Student's Manual of Indian Vedic-Sanskrit-Prakrut-Pali Literature' . . . In two parts (Rajahmundry, India); 1903 Oldenbergs „Die Literatur des alten Indien" (Stuttgart und Berlin 1903, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf.) und 1904 Victor Henrys „Les Littératures de l'Inde" (Paris, Hachette et Cie.). Hollers Buch — um mit diesem zu beginnen — kann man nur als eine unbegreifliche, literarische Dreistigkeit bezeichnen. Schon aus der Schreibung des Wortes *Prakrut* neben *Sanskrit* auf dem Titel ergibt sich, daß der Verfasser gar kein Sanskrit versteht, und so ist das ganze Buch voll der lächerlichsten sprachlichen und historischen Schnitzer.[1]) Oldenbergs Buch ist in dieser Zeitschrift V, 132 ff. besprochen, worauf ich verweise. Eine anerkennenswerte Leistung ist die Literaturgeschichte Macdonells, die namentlich im vedischen Teil — wie die v. Schroedersche, deren ausgiebige Benutzung S. VII ausdrücklich erwähnt wird — zahlreiche Proben enthält, die Texte eingehend bespricht und am Ende eine Übersicht über die wichtigste Literatur zu den einzelnen Kapiteln gibt. Freilich darf nicht verschwiegen werden, daß der klassische Teil im Vergleich zum vedischen zu kurz kommt (vgl. z. B. den Abschnitt Fairy Tales and Fables S. 368 ff). Und natürlich fehlt eine Übersicht über die Pâli- und Prâkrit-Literatur, was der Titel des Buches rechtfertigt. Victor Henrys Werkchen endlich, welches die Pâli- und Prâkrit-Literatur berücksichtigt, bietet eine angenehme Lektüre und ist gewiß geeignet, Teilnahme für die Indologie und ihre Errungenschaften zu erwecken. Auch ist die relative Vollständigkeit der aufgeführten Werke zu

[1]) So heißt es S. 5: „*The Deva-Nagiri* (divine writing) or Sanscrit (better Samscrutam) of the Vedas is an older dialect than that of Classical Sanscrit. The old Grammar is much easier and the words often differ from those in later Sanscrit" usw. S. 26 heißt es vom Mahâbhârata: „Buehler has shown that it was used as a kind of law code long before B.C. 400 [statt A. D. 300!], and that it was complete before B. C. [statt A. D.] 600. It was read in Hindu temples before B. C. 700." S. 72: „Panchatantram" (or Panchopâkyana [so!] — 5 collections of fabulous stories, by Vishnuśarma, collected by Pilpay . . . The Panchatantra is the original of the celebrated fables of Pilpay (a physician) . . . *Translations* . . . Arabic 570 called „*Kilila wa Damma*" (Sanscrit: Karataka and Dhamanaka . . .) . . . 2. Hitopadesa, by Nârâyana (Vishnuśarma) collected by Pilpay" . . . So ist das ganze Buch.

loben. Dennoch gewährt es, wie es bei seinem geringen Umfang nicht anders sein kann, keinen für wissenschaftliche Zwecke genügenden Einblick in die ältere indische Literatur. Um nur eins zu erwähnen: es stellt sich immer mehr heraus, daß die meisten Texte, vor allem die in Indien veröffentlichten, auch wenn sie sprachlich korrekt und gut lesbar sind, noch weit davon entfernt sind, für wissenschaftliche Ausbeute eine genügende Grundlage zu liefern. Auf vedischem Gebiet, das vor allem die Arbeit der Forscher wegen seiner Schwierigkeit ebenso wie wegen der Wichtigkeit der zu erwartenden Ausbeute angezogen hat, sind wir über die verschiedenen Rezensionen der Texte gut unterrichtet. Aber für die epische und klassische Zeit ist das meiste noch zu tun. Zwar hat auch hier die Forschung eingesetzt. Die große Verschiedenheit der Textüberlieferung des Mahâbhârata, Râmâya*n*a, Çâkuntala und Pañcatantra sind bekannt. So oder oft auch nur annähernd so, wie die Autoren ihre Werke geschrieben haben, sind sie nur selten auf uns gekommen, und gerade die berühmtesten Werke haben sich die größten und weitgehendsten Umarbeitungen gefallen lassen müssen. Ehe von jedem bedeutenderen Werke alle Handschriften untersucht und ihre Beziehungen unter sich wie ihr Verhältnis zum Original genau bestimmt sind, werden historische Daten, die den Ausgaben entnommen sind, immer nur mit größter Vorsicht zu verwerten sein. Diese wichtige Tatsache ist bei Henry nur S. 126 bei Gelegenheit der Besprechung des Mahâbhârata gestreift,[1]) und doch wäre es gerade in einem Buch, das sich an Laien wendet, notwendig, darauf hinzuweisen, daß indische Texte in dieser Beziehung ganz anders zu beurteilen und zu verwerten sind, als Texte europäischer Literaturen. Ein weiterer empfindlicher Mangel bei V. Henry ist das fast völlige Fehlen von Literaturangaben. Es wird, falls ich nichts übersehen habe, nur ein Buch zitiert: „la Religion du Véda, par H. Oldenberg, trad. V. Henry." Auch das ist in einem Buche, welches Laien mit den Urteilen des Autors auf allen Seiten aufwartet, ein sehr fühlbarer Mangel, der die Nachprüfung seitens des Lesers fast unmöglich macht. Pflicht der Literarhistoriker ist es, den Lesern die hauptsächliche Literatur kritisch vorzuführen. Namentlich habe ich dabei Übersetzungen indischer Werke im Auge, die für Laien meist schwer auffindbar sind und über die dieselben eben in solchen Büchern Aufschluß suchen und zu fordern berechtigt sind.

Nach der eben geschilderten Lage der Dinge wird man nicht behaupten können, daß eine neue indische Literaturgeschichte ein nutzloses Unternehmen sei. Im Gegenteil ist es mit Freude zu begrüßen, daß der Amelangsche Verlag auch ihr eine Stelle in seinem so verdienstlichen Unternehmen eingeräumt hat. Der erste, vorliegende Halbband des Winternitzschen Werkes bringt außer einer Einleitung (bis S. 46) eine Darstellung der vedischen Literatur (bis S. 258). In der Einleitung werden Umfang und Bedeutung der indischen Literatur (bis S. 8), die Anfänge des Studiums der indischen Literatur in Europa (bis S. 23), die Chronologie der indischen Literatur (bis

[1]) „. . . Mais c'est affaire à la critique de texte, quand la publication des diverses recensions l'en aura mise en mesure, de faire le départ de ces successives couches de rédaction."

S. 28), die Schrift und die Überlieferung der indischen Literatur (bis S. 37) und die indischen Sprachen in ihrem Verhältnis zur Literatur behandelt (bis S. 46). Nach einigen Vorbemerkungen über die Frage: „Was ist der Veda?" (bis S. 51) werden die *R*gveda- (bis S. 103) und die Atharvaveda-Sa*m*hitâ (bis S. 138) besprochen. Ein Abschnitt über das altindische Opfer und die vedischen Sa*m*hitâs (bis S. 142) schlägt die Brücke zur Behandlung der Sâmaveda-Sa*m*hitâ (bis S. 147) und den verschiedenen Rezensionen des Yajurveda (bis S. 163). Den übrigen Teil des Bandes füllt die Besprechung der sich an die Hymnensammlungen anschließenden theologischen, philosophischen und sonstigen wissenschaftlichen Literatur (die Brâhma*n*as bis S. 196, die Âra*n*yakas und Upanishads mit einer Darstellung der Grundlehren der Upanishads bis S. 228, die Vedâ*n*gas — Ritualliteratur und exegetische Schriften bis S. 246). Den Schluß bildet eine sehr besonnene Erörterung über die umstrittene Frage nach dem Alter des Veda, in der der Verfasser mit guten Gründen für die Ansätze Tilaks und Jacobis eintritt.

Aus dieser Inhaltsübersicht schon ergibt sich, was die Lektüre des Buches bestätigt, daß Winternitz den gesamten Stoff gleichmäßig verarbeitet und die einzelnen Kapitel ihrer Wichtigkeit entsprechend ausführlich behandelt hat. Es ist ein Vorzug seiner Behandlung, daß er über Überlieferung, Alter der Schrift, Verhältnis der indischen Sprachen unter sich und zur Literatur, Metrik (S. 54 ff.) usw. Erörterungen einflicht, die für die Beurteilung der behandelten Werke wichtig sind. Die Darstellung ist überall klar und fließend, ohne Geistreicheleien und Frasen, wie es sich für ein wissenschaftliches Buch gehört. Die wichtigste Literatur wird in Fußnoten verzeichnet. Wo Winternitz von seinen Vorgängern abweicht oder zwischen entgegenstehenden Meinungen entscheidet, geschieht es nicht durch ein ***hoc volo, sic iubeo,*** sondern unter Darlegung seiner Gründe. Dadurch wird es auch dem Laien möglich, sich ein Urteil zu bilden. Zahlreiche Textproben in treuen und doch geschmackvollen Übersetzungen sind in die Darstellung eingeflochten. In seinen Werturteilen hält Winternitz sich in gleicher Weise fern von schwärmerischer Schönfärberei wie von geringschätzigem Aburteilen. Auch der Laie wird beim Lesen des Buches bald das wohltuende Gefühl haben, daß das Werk mit Liebe zur Sache, aber zugleich auch mit der Sorgfalt und Unparteilichkeit des Philologen geschrieben ist, und daß er durchgehends festen Boden unter den Füßen hat. Kein wichtiges Werk wird er vergebens suchen, auch über die Literatur der Brâhma*n*as, Upanishads und Sûtras findet er eingehende Belehrung und Stoff zur Bildung eines eigenen Urteils. Das Werk kann, so weit es bis jetzt erschienen ist, Laien wie Indologen nur aufs wärmste empfohlen werden.

Der erste Halbband einer Geschichte der Japanischen Literatur von dem vorzüglichen Kenner K. Florenz, Professor an der Universität Tokio, umfaßt in 17 Kapiteln die Periode von der Einführung der chinesischen Sprache und Schrift in Japan bis zum Ende des 12. Jahrhunderts. In diese Zeit fallen die archaische, die vorklassische und die klassische Literatur. Die behandelten Stoffe sind übersichtlich gruppiert, und die einzelnen Kapitel

enthalten sehr zahlreiche Textproben in Prosa und Versen. Auch Sprachproben mit Übersetzungen sind in dankenswerter Weise beigegeben.

Als Laie auf dem Gebiete des Japanischen muß ich mir es natürlich versagen, auf Einzelheiten einzugehen. Nur das möchte ich noch hinzufügen, daß der Stil des Verfassers das Werk, das eine Fülle der Belehrung enthält, zugleich zu einem angenehmen Lesestoff macht.

Döbeln. Johannes Hertel.

Türkische Bibliothek, herausgegeben von Georg Jacob. Berlin, Mayer & Müller 1904/5, 8°.

1. Bd. Vorträge türkischer Meddâhs. Zum ersten Male ins Deutsche übertragen und mit Textprobe und Einleitungen herausgegeben von Georg Jacob.[1]) IV, 119 S.
2. und 3. Bd. Mehmed Tevfik, Ein Jahr in Konstantinopel. Nach dem Stambuler Druck von 1299 hier zum ersten Male ins Deutsche übertragen und erläutert von Theodor Menzel. VII, 62 und VIII, 64 S. Erster Monat: Tandyr Baschy (der Wärmekasten). Vierter Monat: Die Ramazan-Nächte.

Die Meddâhs sind volkstümliche mimische Erzählungskünstler, die im ganzen türkischen Sprachgebiet in Kaffeehäusern und an anderen Stätten der Erholung kleine Humoresken eigener Erfindung, aber mit typischen Figuren und Situationen vortragen. Der Tölpel vom Lande, der mehr auf leichten Erwerb als auf Arbeit erpichte Kleinbürger, der freche Bettler, der faule Armenier usw. sind die beliebtesten Typen. Die Komik beruht auf den einfachsten Mitteln der ins Lächerliche gezogenen Mundart, der Mißverständnisse Schwerhöriger, der Kontraste ländlicher Einfalt mit städtischer Sitte usw. Im modernen Stambul sind diese Erzähler schon im Verschwinden begriffen, und man hat leider bis jetzt versäumt, ihre Vorträge an Ort und Stelle aufzunehmen. Der hoch verdiente Dialektforscher Kúnos hat allerdings einige Texte des z. Z. bekanntesten Stambuler Meddâh Mustafa 'Aschky Efendi gesammelt und einen davon veröffentlicht. Doch ist das gerade eine für die Meddâhkunst nicht charakteristische Probe, da es nur ein zugestutztes Volksmärchen ist. Immerhin hat Jacob auch dies Stück als Nr. VI mit übersetzt. Von Erzeugnissen alter Meddâhkunst hat Jacob nur zwei in Stambul mit armenischen Typen gedruckte Texte auftreiben können. Das eine ist die Geschichte des Lüledschi (Pfeifenmachers) Achmed nach der Überlieferung des Meddâh Kyz Achmed, von der Jacob den Anfang in Umschrift in seinem türkischen Lesebuch mitteilte und von der er jetzt ein größeres Stück in Übersetzung vorlegt. Eine Bearbeitung des zweiten Teils, der den Typus des Geizhalses schildert, haben wir von einem seiner Schüler

[1]) Jacob hat inzwischen auch eine dritte vermehrte Ausgabe seiner verdienstvollen „Bibliographie über das Schattentheater" erscheinen lassen: Erwähnungen des Schattentheaters in der Weltliteratur zusammengestellt. Mit einer Tafel. Berlin, Mayer & Müller 1906. 49 S. 8°. (Anm. d. Red.).

zu erwarten. Zur Ergänzung dieses spärlichen rein volkstümlichen Materials hat Jacob einige Stücke herangezogen, die der türkische Novellist Mehmed Hilmi bearbeitet hat. Aus dessen Sammlung Sahne i meddâh (Meddâhbühne), die schon durch ihren Titel die Art ihrer Stoffe anzeigt, teilt er die Erlebnisse eines kastamunischen Bauern beim Graveur in Text und Übersetzung mit und dazu vier verwandte Burlesken aus dessen „lächerlichen Geschichten" (gülendschli efsâneler Cpel 1319). Wenn nun Hilmi sich auch ziemlich eng an seine Vorbilder angeschlossen zu haben scheint, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß wir es hier mit dem Werk eines literarisch gebildeten Mannes zu tun haben, dessen volkstümlicher Kern sich erst später, wenn einmal erheblich mehr Material vorliegt, wird herausschälen lassen; mit Recht mahnt daher Jacob zur Vorsicht bei der weiteren Verwertung dieser Texte.

Jacobs Übersetzung ist, soweit ich nach den beiden mir zugänglichen Originalen urteilen kann, trefflich gelungen. Die sehr reichhaltigen Anmerkungen bieten wertvolles Material zur Ergänzung der die Volkssprache ja recht stiefmütterlich behandelnden Wörterbücher. In der Skizze des Dialekts des Kastamunili und des Juden ist leider durch die Anordnung der Konsonanten nach der Reihenfolge des arabischen Alphabets auf phonetisches Verständnis verzichtet.

In der Einleitung betont Jacob mit Recht, daß das bis jetzt vorliegende Material bei weitem noch nicht ausreicht, die Frage nach der Herkunft der Meddâhkunst zu beantworten. Schon daß die Anregung zu solchen Vorträgen wie die zu manchen Stilarten der Kunstdichtung von den Arabern ausgegangen sei, wie Jacob anzunehmen geneigt scheint, ist recht unsicher, da wir bei den Arabern zwar von Meddâhs hören, deren Vorträge denen der Türken ähnlich gewesen sein müssen, aber nicht einmal an einer einzigen Probe einen wirklichen Vergleich ausführen können. Noch unsicherer ist ein etwaiger Zusammenhang mit den antiken Mimen. Jacob weist mit Recht schon darauf hin, daß wir Parallelen zu dieser primitiven Kunst in Südafrika und Ostasien sowie bei den Eskimos finden. Ähnliche Anlagen und Bedürfnisse der menschlichen Natur haben an verschiedenen Stellen der Erde ähnlichen Ausdruck gefunden, ohne daß das einzelne Volk einer Anregung von außen bedurft hätte. Daß die Vertreter auch einer echt nationalen Kunstübung bei den Türken einen arabischen Namen führen, ist bei der innigen Durchdringung des osmanischen Wortschatzes mit arabischem Gut nicht weiter auffällig.

Als zweiter und dritter Band einer türkischen Bibliothek, als deren erster Band die im Vorangehenden besprochenen Meddâhvorträge gelten sollen, erscheinen jetzt Übersetzungen zweier Bände von Tevfiks Istambolda bir sene. Über diesen modernen türkischen Autor teilt Horn, Die türkische Moderne S. 40 das zur ersten Orientierung Erforderliche mit. Die von Menzel in seinem ersten Bändchen für das nächste versprochene Einleitung ist noch nicht erschienen. In diesem Buche will der Autor die alt-nationalen Sitten und Gebräuche seines Volkes schildern, wie sie vor dem Eindringen der westlichen Zivilisation in Konstantinopel bestanden. Die vorliegenden Übersetzungsproben kommen also mehr für die Volkskunde als für die Literaturgeschichte in Betracht.

Der erste Monat hat seinen Namen von der primitiven Heizvorrichtung, die besonders Frauen und Kindern, auch alten und kränklichen Leuten den in Stambul unbekannten Ofen ersetzen muß. Das Kohlenbecken (Mangal), mit dem man sich sonst begnügt, wird dann unter eine Art Tisch oder Kasten gesetzt, dessen Seiten mit herabhängenden Decken versehen sind, um die Wärme beisammenzuhalten. Wenn nun Frauen und Kinder um diesen Wärmekasten versammelt sind, dessen primitive Einrichtung eine nützliche Tätigkeit ausschließt, so tritt das Geschichtenerzählen in seine Rechte. Um zu veranschaulichen, wie solche Altweibermärchen vorgetragen wurden, schildert Tevfik breit und ausführlich das Milieu eines Harems eines kleinen Beamten mit allen Familienbeziehungen. Dann läßt er eine Witwe im Kreise der Frauen ein Märchen erzählen und sucht diese Erzählung durch die Zwischenrufe und Einwendungen der Hörerinnen dramatisch zu beleben. Zu dem Märchenstoff vergleicht Menzel schon Puschkins Erzählung vom Zar Sultan, seinem Sohn, dem berühmten und starken Helden Fürst Guidon Sultanowitsch und der schönen Zarin Lebedi, Jacob weist denselben Stoff auch bei Kúnos, Türkische Volksmärchen aus Stambul, Leiden 1905, Seite 63—75 nach.

Wichtiger ist die Schilderung des Alt-Stambuler Volkslebens während des Fastenmonats, dessen Nächte allerlei Belustigungen gewidmet sind. Freilich ist diese Schilderung nichts weniger als erschöpfend, wie Tevfik selbst zugesteht. In Nachahmung altislamischer literarischer Sitte ist das Ganze in die Form eines Kommentars gekleidet zu einem Gedichte des berühmten osmanischen Dichters Alaeddin Thabit (gestorben 1712) über die Nächte des Ramazan. Was dieser nur andeutet, das führt Tevfik weiter aus, läßt sich dabei allerdings manchmal auch zur Erzählung von allerlei Anekdoten verführen, die mit dem Gegenstande selbst in recht loser Beziehung stehen. Aber er gibt auch wertvolles Material über Spiele, Wächter- und Kinderlieder, das Menzel seinerseits wieder aus eigenen Sammlungen vermehrt.

Menzels Anmerkungen verdienen alle Anerkennung. Er hat der noch ziemlich rückständigen osmanischen Lexikographie durch sorgfältige Erörterung des in diesen Texten nicht seltenen obsoleten und vulgären Sprachguts treffliche Dienste geleistet, und seine Erläuterungen zu den Realien werden nicht nur die Gelehrten, sondern auch jeden, der sich praktisch in Stambuler Lebensverhältnisse einarbeiten muß, fördern.

Königsberg i. Pr. Karl Brockelmann.

Hedwig Wagner, Tasso daheim und in Deutschland. Einwirkungen Italiens auf die deutsche Literatur. Berlin, Verlag von Rosenbaum & Hart. 1905. VI, 404 S. 8°.

Der stattliche, schön gedruckte Band macht einen vornehmen Eindruck, zu vornehm möchten wir fast sagen, wenigstens wenn wir einen streng wissenschaftlichen Maßstab anlegen. Denn nicht nur fehlt, was ja leider

immer mehr Mode zu werden scheint, das Namensverzeichnis völlig, und ein solches wäre gerade hier, wo so viele italienische und deutsche Dichter und Schriftsteller genannt werden, dringend zu wünschen, (wird doch die deutsche Literatur von der Schäferdichtung bis zum Ausklang der Romantik fast vollständig durchgenommen); auch auf alle Anmerkungen wird verzichtet, und doch wären genauere Quellenangaben, sowie Hinweise auf benutzte Literatur und ähnliches oft sehr willkommen. Auch bedauern wir, daß gerade bei der sonst splendid zu nennenden Druckausstattung nicht auch Raum gewährt wurde, um den von der Verfasserin als Beispiel angeführten Übersetzungsproben den italienischen Text zur Vergleichung gegenüberzustellen, so daß man immer erst seinen Tasso daneben aufschlagen muß.

Die Darstellung erfreut durch Lebendigkeit und Frische, und fesselt fast durchweg durch ihre Anschaulichkeit, streift aber hie und da gar zu nahe an eine bloß feuilletonistische Geistreichigkeit. Dafür zwei Beispiele von vielen: S. 123. „Zu behaupten, nur Heinse hätte Goethe zum Tasso geleitet, wäre übertrieben. Bereits führten andere Fußstapfen in die Höhle des Löwen." – S. 375f. „Adalbert von Chamisso, der geborene Lothringer, dann der Mann ohne Vaterland, aber nicht ohne Charakter und Selbstbeherrschung." Allerdings verleitet die temperamentvolle Art, womit Fräulein Wagner ihrem Stoffe zu Leibe geht, gelegentlich zu Ungleichheiten der Behandlung und eine objektivere Beurteilung wird manches Urteil nicht unwesentlich modifizieren müssen. Eine besondere Vorliebe hat die Verfasserin für das Wort pervers, das sie in einem vom gewöhnlichen Gebrauch abweichenden weiteren Sinne etwa = schlecht überhaupt anwendet, so wenn sie vom menschlich Perversen als Gegensatz zum menschlich Edlen im „Pastor fido" (S. 79) oder von dem schurkischen Priester Ismenor in Cronegks „Olint und Sofronia" als perversem Subjekt spricht (S. 106) oder von dem egoistischen Dankgefühl dafür, daß ein Unglück nicht uns, sondern andere getroffen, sagt: „soll man es perverse Neigung nennen" und „ist dies nicht Perversität selbst, so doch der Keim dazu" (S. 202), oder von Chamisso sagt, er greife „die Perversitäten des menschlichen Herzens" an (S. 376), welche Beispiele sich noch vermehren ließen. Als wenig geschmackvoll empfinde ich auch die Wiederholung besonders geistreicher Wendungen, wie der, daß Vulpius von Italien „mehr berauscht als begeistert" gewesen (S. 288, vgl. S. 282) oder die Wiederholungen der absprechenden Bezeichnungen Goldonis als Possenfabrikanten (S. 188 u. 191) oder Heinses als „Sohn Absalom" Wielands (S. 146 u. 298) und ähnliches derart mehr.

Inhaltlich ist der Reichtum des Buches ein sehr großer. Zwei ungleich lange Hauptteile lassen sich scheiden. Der erste, der als eine umfängliche historische Einleitung gelten kann, umfaßt die drei ersten Abschnitte: 1. Die Geheimnisse des Hofes von Ferrara. 2. Torquato Tasso und seine Leiden. 3. Prinzessin Leonore von Este und der sie umgebende Mythos. Dieser einleitende Teil erscheint mir besonders gelungen und schon dadurch von hohem Werte, daß hier, soweit mir bekannt ist, zum ersten Male in zusammenfassender Weise für ein deutsches Publikum die Geschichte Tassos und insbesondere seiner Beziehungen zum Hofe von Ferrara auf Grund der

neueren italienischen Forschungen, insbesondere Angelo Solertis[1]) eingehend und lebendig dargestellt werden. Dadurch wird hoffentlich endgültig mit dem verwaschenen Idealbild des leidenden Dichters, das nicht zuletzt durch Goethes auf biographische Ähnlichkeit völlig verzichtende Dichtung sich festgesetzt hat, aufgeräumt und der vielfach verwirrten Tassolegende, zu welcher dieser neueren Forschung nach auch Serassi noch gerechnet werden muß, ein historisch getreues, weniger ideales, aber menschlich um so ergreifenderes Bild des unglücklichen, hochbegabten aber menschlich schwachen Dichters gegenübergestellt.

Der zweite weit umfangreichere literargeschichtliche Teil des Buches umfaßt weitere elf Abschnitte und ich will, um eine Übersicht des Inhalts zu ermöglichen, zunächst deren Titel anführen: 4. Tassos Quellen in der deutschen Dichtung. Übersetzung der Gerusalemme Liberata durch Dietrich von dem Werder. 5. Shakespeares Einfluß gegen den Tassos – Die Schäferdichtung. 6. Tasso in Gottschedischer Auffassung. Übersetzung der Ger. Lib. durch Koppe. Von Cronegk zu Lessing über Shakespeare zu Klopstock. 7. Von J. G. Jacobi über Wilh. Heinse zum jungen Goethe. Winckelmann und J. N. Meinhard. Graf Algarotti und der Hof Friedrichs d. Gr. Die Heinsesche Übersetzung der Ger. Lib. 8. Von Klopstock über Wieland und Herder zu Goethes Tasso. Die Ger. Lib. in der Oper. 9. Über die Göttinger, Leisewitz, Maler Müller, Gerstenberg, Hahn, Brandes, Klinger zu Schiller in seinen indirekten Beziehungen zur italienischen Literatur. 10. Schillers Verhältnis zu Schaul und Manso. Seine direkten Beziehungen zur Ger. Lib. besonders in der Jungfrau von Orleans. Übersetzungen von A. v. Halem, C. J. Fridrich, J. D. Gries, A. W. Hauswald, C. Streckfuß, J. M. Duttenhofer. 11. Italienischer Einfluß auf Boies „Deutsches Museum", Wielands „Merkur"; Gelehrte aus Winckelmanns Schule: Jagemann, Fernow, Förster. 12. Das vulgäre Drama, der vulgäre Roman. Der ideale Roman, Jean Paul und Hölderlin. 13. Wiederaufleben der Kreuzzugsidee in den Befreiungskriegen: Kosegarten, Jos. Heinrich von Collin, Friedr. de la Motte Fouqué, Ernst Schulze, Ladislaus Pyrker nehmen Ideen der Ger. Lib. auf. 14. Die ältere Romantik: die beiden Schlegel, Tieck, Wackenroder, Novalis. 15. Die jüngere Romantik: Brentano, Arnim, H. v. Kleist, Chamisso. 16. E. Th. A. Hoffmann, Zach. Werner, die Schicksalsdichtung und ihre Gegner: Graf Platen, Grillparzer, Immermann, Fürst Pückler, W. Waiblinger, A. Kopisch. 17. Schlußwort. Schon diese knappe Inhaltsübersicht der Abschnittstitel läßt erkennen, daß die Verfasserin mehr als 200 Jahre deutsche Literaturentwicklung von Dieterich von dem Werders ältester deutscher Tasso-Übersetzung 1626 bis zu Waiblinger († 1830) und Kopisch († 1853) durchwandert. Dabei verschwindet

[1]) Die wichtigsten Veröffentlichungen Solertis, welche die Verfasserin nicht im einzelnen nennt, sind folgende: Giuseppe Campori e Angelo Solerti, Luigi, Lucrezia e Leonora d'Este. Torino 1888. – Angelo Solerti: Bibliografia delle Opere minori in versi di Torquato Tasso. Bologna 1893, und (das Hauptwerk) Vita di Torquato Tasso. 3 Bde. Torino, Roma 1895. Solertis Ausgabe der Gerusalemme Liberata erschien Firenze 1895, die der Opere minori in 3 Bänden Bologna 1891—1895, von seiner kritischen Ausgabe der Rime di Torquato Tasso sind Bd. I u. II (Bibliografia, Rime d'amore) Bologna 1898, Bd. IV (Rime d'occasione) 1902 erschienen.

das Hauptthema „Tasso in Deutschland" oft ganz. So wenn über Goethe und Jacobis „Iris" (S. 121 f), über Friedrich d. Gr., Algarotti und Denina (S. 128—136), über die Stürmer und Dränger insbesondere Klinger (S. 180 bis 204) oder über Schillers mittelbare Beziehungen zur italienischen Literatur (S. 204—220) gesprochen wird, oder wenn längere Exkurse über das vulgäre Drama und den vulgären Roman der klassischen Periode (S. 269—289) über Jean Paul (S. 289—296), über Maler Müllers und Tiecks Genovefadichtungen (S. 329—334) eingeschoben werden. Selbst für das viel weitere Gebiet, das der Untertitel „Einwirkungen Italiens auf die deutsche Literatur" bezeichnet, wäre manches davon entbehrlich, während hier andere überaus wichtige Kapitel ganz beiseite bleiben oder nur ganz flüchtig gestreift werden, ich nenne nur als die zwei größten, deren jedes allerdings bei einigermaßen erschöpfender Behandlung ein Buch für sich erforderte: Dante in Deutschland und Ariosto in Deutschland. Das hier vorliegende Werk, das sich gewiß mit Recht des Fleißes emsiger Studien und des guten Willens rühmen darf (vgl. S. VI) und das unsere Kenntnis an vielen Punkten erfreulich bereichert, leidet als Ganzes unter der Zwiespältigkeit seiner Absichten. Die Verfasserin hat sich weder entschieden auf das Hauptthema „Tasso daheim und in Deutschland" beschränkt, noch eine einstweilen befriedigende Darstellung des zweiten Themas „Einwirkungen Italiens auf die deutsche Literatur" durchzuführen vermocht. Für ein umfassendes und vorläufig abschließendes Buch dieses Inhalts, das einmal geschrieben werden muß und eine ebenso große als dankbare Aufgabe der vergleichenden Literaturgeschichte bildet, ist die Zeit noch nicht gekommen, da noch manche Vorarbeiten zu erledigen sind. Als eine solche allerdings wird Hedwig Wagners „Tasso" einen ehrenvollen Platz behaupten.

Über die zahlreichen deutschen Übersetzungen der Gerusalemme Liberata von 1626 (Dietrich v. d. Werder) bis 1840 (Duttenhofer) berichtet die Verfasserin meist ziemlich ausführlich, auch über solche von einzelnen Teilen des Epos. Darunter scheint ihr nur eine entgangen zu sein, die ich bei Goedeke[2], VII, 273 u. 637 verzeichnet finde, Karl Siegmund Kramers (1759—1808) „Rinaldo und Armide, eine Episode aus Tasso's befreytem Jerusalem" erschienen 1790 im Märzheft der Teutschen Monatsschrift. Unberücksichtigt bleiben auch die deutschen Übersetzungen des „Aminta". Von solchen aus älterer Zeit verzeichnet Gottsched in seinem „Nötigen Vorrath" Bd. I (1757) folgende vier, von denen die erste allerdings eine stark verändernde Bearbeitung sein muß: Im „Liebeskampf oder ander Teil der Englischen Comödien und Tragödien" (1630) steht an zweiter Stelle „Comoedia von dem Aminta und Silvia mit 9 Personen worunter die lustige Person Schram heißt" (S. 189); Des berümbten Italianischen Poeten Torquati Tassi Amintas- oder Wald-Gedichte aus dem Originale Deutsch gegeben . . . von M. Michael Schneidern, Professoren zu Wittenberg, Hamburg 1642" (Goed.[2] III, 156 kennt einen Michael Schneider nur als geistlichen Liederdichter); „Der aus dem Italienischen des berühmten Torquato Tasso übersetzte Schäfer Amyntas von G. von Reinbaben, Weymar 1711" (enthalten in Georg Wilhelm von Reinbabens Poetische Übersetzungen und Gedichte", vgl. Goed.[2] III, 285);

„Amyntas, Hirten-Gedichte des berühmten Poeten Torquati Tassi aus dem Italianischen übersetzt von Johann Heinrich Kirchhoff J. U. C. Hannover 1742“ (vgl. Goed.[2] III, 367). Aus neuerer Zeit sind mir drei vollständige Übersetzungen bekannt, nämlich: Amynt, ein Schäfergedicht aus dem Italienischen des Torquato Tasso, metrisch übersetzt von Friedrich Gottlieb Walter, Berlin 1794; die anonyme metrische Übersetzung, welche der italienischen Ausgabe Zwickau und Leipzig 1803 beigegeben ist; Amint. Ein Hirtengedicht von Torquato Tasso. Aus dem Italienischen übersetzt von Eduard Schaul, Karlsruhe 1808. Alle drei sind verzeichnet bei Goed.[2] VII, 638 f. Die Übersetzung des befreiten Jerusalem von dessen Vater Joh. Baptist Schaul (1790) erwähnt zwar Hedwig Wagner mit der Bezeichnung „literarisches Verbrechen“ (S. 221 f.) ohne allerdings aus eigener Einsicht zu urteilen, da sie kein Exemplar der Übersetzung auftreiben konnte. Auch über deutsche Übersetzungen der lyrischen Dichtungen Tassos erfahren wir wenig. Die Carl August Försters wird S. 262 zwar erwähnt, aber ohne irgend welche nähere Angabe darüber, und vollends von den deutschen Übertragungen der Pseudo-Tassoschen „Veglie“ ist nirgends die Rede, obschon die beiden, die ich kenne[1]) auch ausführliche Einleitungen über Tassos Leben, die von Theodor von Haupt außerdem Übersetzungen zweier Kanzonen und mehrerer Briefe enthalten.

Ich erwähnte schon, daß die temperamentvolle Frische, womit die Verfasserin ihrem Stoffe zu Leibe geht, so erquicklich sie auch anmutet, doch öfters zu falschen Einschätzungen verführt. So scheint sie mir Dietrich von dem Werder über-, ganz sicher aber Goldoni und besonders Heinse unterschätzt zu haben. Man wird zwar Hedwig Wagner ohne weiteres zugeben, daß Dietrich von dem Werders Übersetzung der Gerusalemme liberata (1626) durch fast zweihundert Jahre, d. h. bis auf die treffliche Arbeit von Johann Dietrich Gries (1802) die beste geblieben ist. Daß aber der tapfere Haudegen und „Waffengenosse Gustav Adolfs“, dessen kernige Mannhaftigkeit es der Verfasserin sichtlich angetan haben, wenn sie auch seine bedenklichen Seiten weder verkennt noch vertuscht, nun gleich als ein Vorläufer Herders in Anpassungsfähigkeit und Formverständnis gegenüber ausländischer Dichtung erklärt und als Übersetzer den Romantikern des XVIII. und XIX. Jahrhunderts gleichgestellt, ja seiner ausdauernden Arbeitsenergie wegen noch über diese hinaus erhoben wird, erscheint denn doch zu hoch gegriffen. Ganz ungerecht ist Hedwig Wagner gegen Goldoni, der immer wieder nur als niedriger „Possenfabrikant“ bezeichnet wird und bei jeder Gelegenheit einen Hieb abbekommt.

[1]) Torquato Tassos nächtliche Klagen der Liebe im Kerker Ein 1794 in Ruinen zu Ferrara aufgefundenes Werk. Aus dem Italienischen übersetzt. Nebst einigen erläuternden Anmerkungen und dem Leben des Verfassers. Mit zwey Kupfern. Leipzig 1802. Der Verfasser der anonymen Übersetzung ist Karl Wilhelm Otto August von Schindel, über dessen „Befreites Jerusalem“ (1800) H. Wagner S. 230 ff spricht. (Vgl. Goed.[2] VII, 638.) Er gibt in diesem Bändchen S. 1–150 eine ausführliche Einleitung: „Über Torquato Tassos Leben, Charakter und Schriften.“ – Le Veglie di Tasso. Tassos Nächte. Frei übersetzt nebst des Dichters Leben von Theodor von Haupt. Darmstadt 1808 [nicht 1809, wie fälschlich bei Goed.[2] VII, 252 und 639 verzeichnet]. Nach einer Vorrede (S. I–X) folgt S. 1–49 Tassos Leben. Der deutschen Übersetzung steht der italienische Text gegenüber S. 1–229. Dann folgen als Anhang S. 230–261 eine kurze Anekdote und die oben im Text genannten Beilagen. – Zur Sache vgl. Solerti, Vita di Tasso III, 123: „le veglie di Tasso, una specie di confessioni, delle quali fu autore Giuseppe Compagnoni di Lugo.“

Daß dieser Lustspieldichter nicht nur „in seinem Genre dem leichtsinnig Possenhaften" groß war, sondern auch lebenswahre Charaktere und kulturgeschichtlich wertvolle, dem Leben abgelauschte Szenen zu schaffen verstand, daß er seinen beiden Dichterkomödien „Terenz" und „Molière" auch einen „Torquato Tasso" (1755) folgen ließ, dem er sich wenigstens im Kampfe gegen die übertriebenen Puristen der Crusca verwandt fühlte, davon sagt uns die Verfasserin nichts, und ebensowenig erfahren wir etwas davon, wie groß Goldonis Rolle in Deutschland und sein Einfluß besonders auf die Wiener Komödie gewesen ist, obschon sie sich wenigstens über die zahlreichen deutschen Übersetzungen aus dem stoffreichen Buche von Rabany (Paris 1896), zu dem ich in meiner Besprechung (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, Bd. XI besonders S. 490 ff.) noch manche Nachträge geben konnte, leicht hätte darüber unterrichten können. Am ungerechtesten aber tritt Hedwig Wagner gegen Wilhelm Heinse auf, den sie jedenfalls nicht genügend kennt. Es liegt mir durchaus fern, seine verunglückte Prosa-Übersetzung der Gerusalemme Liberata, die für ihn eine Brot- und Muß-Arbeit war, retten zu wollen, oder seiner fantastischen, allerdings bei dem damaligen Stande der Tasso-Überlieferung (Serassi war ja noch nicht erschienen) doch nicht gar so schlimmen Lebensbeschreibung Tassos (vgl. H. Wagner S. 136 ff.) das Wort zu reden. Dagegen erscheint mir die Forderung unerläßlich, daß wer über „Einwirkungen Italiens auf die deutsche Literatur" schreiben will, Heinses „Ardinghello" gelesen habe. Daß dies bei Hedwig Wagner nicht der Fall, beweist schon S. 246 f., wo sie die in „Boies deutschem Museum" 1785 und 1786 anonym erschienenen drei Bruchstücke aus Heinses Roman als „höchst bedeutende Publikationen aus unbekannter Feder" bezeichnet, ja sogar Heinses Fiktion einer „Italienischen Handschrift aus dem sechzehnten Jahrhundert" für bare Münze nimmt und höchst sonderbare (auf Lessing bezügliche) Folgerungen daran knüpft. Auch die Ricciardetto-Artikel im „Teutschen Merkur" (1775), sowie die eben dort (1777) erschienene von Wieland als ein „Meisterstück feinster Persifflage" gerühmte Abfertigung der Ariost-Übersetzung Mauvillons kennt die Verfasserin nicht als Arbeiten Heinses. (S. 250, 256.) Ich muß sie hier nochmals auf eigene Arbeiten verweisen, auf meinen Aufsatz „Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur" (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte XII, 324 ff.), sowie auf meine kleine Schrift „Wilhelm Heinse. Eine Charakteristik zu seinem 100. Todestage" (München 1903), worin gerade auf Heinses Beziehungen zu Italien besonderes Gewicht gelegt ist, und ferner auf die bis jetzt wissenschaftlich beste, ungewöhnlich gehaltvolle Schrift über Heinse von Karl Dettlev Jessen (Heinses Stellung zur bildenden Kunst. Palaestra XXI. Berlin 1902). Sicher ist, daß in jenem Zukunftsbuche „Italiens Einwirkungen auf die deutsche Literatur" Heinse ein wichtiges Kapitel beanspruchen wird, und daß die von oben herab absprechende Charakteristik auf S. 146 seiner Bedeutung ebenso wenig gerecht wird, als der in seiner Kürze fast humoristisch wirkende Satz. „Sein [Wielands] erster Sohn Absalom wurde Heinse, den sein Ehrgeiz verführte, nach Meinhardschem Vorgange seine Prosa-Übersetzung der Gerusalemme Liberata zu verbrechen und mit größerer Berechtigung Ottave

Rime zu dichten", ihn auch nur annähernd richtig kennzeichnet, oder die gelegentlichen temperamentvollen Ausfälle „der unglückliche Tassoverderber Heinse" (S. 110) oder „Heinse rädert den unglücklichen Renaissancedichter" (S. 112) irgendwie das Wesentliche der literarischen Persönlichkeit treffen.

Da, wo es sich um Tasso selber „daheim und in Deutschland" handelt, gibt die Verfasserin fast durchweg gründlich Erforschtes und Durchdachtes, da, wo sie sich auf dem weiteren durch den Untertitel umschriebenen Gebiete bewegt, wird die Darstellung öfter nicht nur lückenhaft, sondern auch oberflächlich. Das ist, wie schon angedeutet, kein Vorwurf, insofern eine allseitig genügende Bearbeitung des großen Themas zurzeit noch unmöglich ist, aber diese ungenügenden Partien schädigen den Eindruck der guten. Auf einzelnes, was mir aufgefallen, hinzuweisen, erscheint als Pflicht des Kritikers. Im Kapitel von der deutschen Schäferdichtung, das an die vortreffliche Vergleichung von Tassos „Aminta" und Guarinis „Pastor fido" anschließt, müßte genauer untersucht werden, ob wirklich einzelne Motive und welche von Tasso herstammen, und höchst anfechtbar erscheint mir die abschließende Bemerkung (S. 88), daß die Nachahmung der italienischen Schäferpoesie „bis auf den heutigen Tag" (!) in der deutschen Literatur fortlebe, „erstens in dem Kultus der Ländlichkeit, der durch die Vossischen Idyllen, durch Hermann und Dorothea, durch Uhlands Gedichte, durch Auerbachsche und Fritz Reutersche Dorfgeschichten hindurch flutet; zweitens in der Tendenz einer glücklichen Vereinigung natürlich liebender Herzen, wo diese nicht durch Laune oder Zweifelsucht ihr eigenes Glück verscherzen". Ich glaube, daß für beides zeitlich viel näherliegende und sehr viel stärker fließende Quellen den Ausschlag geben, als das dünne Bächlein aus den pretiösen arkadischen Fluren des „Aminta" und des „Pastor fido". — Cronegks Drama „Olint und Sofronia" wird ausführlich (S. 102—108) besprochen, obschon Hedwig Wagner selbst erklärt, der Zusammenhang mit der Gerusalemme liberata bliebe ein äußerlicher und oberflächlicher, und das Werk mehr französischen als italienischen Einfluß zeigt; auch die im folgenden (S. 110—112) behaupteten Beziehungen zwischen Tassos Epos und Lessings „Nathan dem Weisen" (etwa die Parallele Clorinda/Recha und die „Erinnerung" der Worte „Ein Kind braucht Liebe, wär's eines wilden Tieres Liebe", an die von der Tigerin gesäugte Clorinda) erscheinen mir sehr gesucht, um so mehr, als die Verfasserin selbst ein persönliches Verhältnis Lessings zu Tasso als „durchaus zweifelhaft" ansieht. Die Bezeichnung des zielbewußten und zur Erreichung seines Zieles alles andere unbedenklich opfernden Winckelmanns als einer „Tassonatur" (S. 124) dünkt mich mehr geistreich als zutreffend (Hedwig Wagner macht selbst auch auf die Unterschiede aufmerksam), während sich des hypochondrischen Meinhard Geschick viel berechtigter mit dem Tasso's vergleichen läßt (S. 125 f.). — Die Behauptung, daß die „letzten Wurzeln" der drei ersten Messias-Gesänge „tief in die deutsche Mystik, in Milton, Dante und Tasso sich verlieren", bleibt unbewiesen, und was gerade Tasso betrifft, so bedenkt ihn Klopstock in seiner Schulpfortaer Abschiedsrede zum mindesten mit ebensoviel Tadel als Lob, und das gründlichste Buch über Klopstock, Munckers große Biographie, weiß von einem solchen Ein-

fluß Tassos auf den Messias nichts zu berichten. – Auch die angeführten Beweise für eine Einwirkung Tassos auf Wielands „Oberon" (Rezia soll an Erminia und Sofronia, das Paar auf der einsamen Insel an Torrismondo und Alvida erinnern) wiegen recht leicht, während der „Oberon" überhaupt „dieses Mixtum Compositum verschiedenster Ingredienzien" (S. 145) allzusehr unterschätzt wird: der vor kurzem neu erschienene Inseldruck des noch immer reizvollen Gedichtes genügt meines Erachtens allein zur Widerlegung des Satzes: „Hätte die Musik nicht die Sorge für seinen „Oberon" übernommen, so würde auch dieser heut vergessen sein" (S. 146). – Die Behauptung, daß Gerstenberg für seinen „Ugolino" Dante, den er doch selber ausdrücklich als seine Quelle bezeichnet hat, nicht gelesen zu haben brauche (S. 185), erscheint mir schon durch die wenigen aber zweifellos sicheren unmittelbaren Anklänge widerlegt, die ich seinerzeit in meiner Arbeit über „Dante in der deutschen Literatur" zusammengestellt habe. (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte IX, 487f.). – Die Charakteristik der beiden Übersetzungen von Gries und Streckfuß (S. 232ff.) scheidet die beiden nicht scharf und reinlich genug, ergibt darum auch kein klares Bild ihrer beiderseitigen Vorzüge und Mängel und bleibt schließlich im Frasenhaften stecken mit dem überreich mit Fremdworten gespickten Satze: „Der Idealstil wird niemals die Popularität des realistischen Ausdrucks erlangen, die philosophische Diktion wird uns nie die anmutigen Inversionen ersetzen, mit denen die Göttin Phantasie sich schmückt" usw. (S. 240). – Auch bei Besprechung Jean Pauls wirkt für mich wenigstens der folgende Satz nur als oberflächliche Frase: „Wir um ein volles Jahrhundert moderneren Menschen haben nicht mehr die richtige Schätzung und Würdigung für ihn, den speziellen Kunstfreund und -kenner ausgenommen, dem die Kunst, daher auch Jean Pauls Dichtung, ein Heiligtum ist" (S. 290). – Wozu die in diesem Zusammenhang überflüssigen, inhaltlich ungenügenden kurzen Ausführungen über Hölderlin (S. 296f.) gut sind, bleibt unerfindlich; die in möglichst geistreichen Schlagworten gehaltene kurze Charakteristik verblaßt vollends, wenn wir in Gedanken sie mit Sauers schöner Schilderung des unglücklichen Hellenen auf deutschen Boden vergleichen und neben Sauers Vortrag (1894) noch Diltheys längere, tief eindringende Charakteristik („Das Erlebnis und die Dichtung" Leipzig 1906) stellen. Die Bemerkungen über August Wilhelm Schlegels Beschäftigung mit Dante hätten durch Benützung meines Aufsatzes „A. W. Schlegel und Dante" (in der Festschrift für Hermann Paul 1903) wenigstens in bezug auf seine Übersetzungen bereichert werden können; der Ausdruck „den leichtfertigen Possendichter Kotzebue, dem er fast einen Band widmet" (S. 334) erscheint mißverständlich, da Aug. Wilh. Schlegels geistvolle, wenn auch zu lang sich ausdehnende Parodiensammlung „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bei seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland" (Berlin 1800) ja tatsächlich einen abgeschlossenen Band für sich bildet.

Habe ich an einige Punkte kurze kritische Bemerkungen angeknüpft, so sei nun gestattet, zum Schluße einige der Stellen hervorzuheben, die mir besonders gelungen erscheinen. Koppes ebenso gewissenhafte als unpoetische

Übersetzung wird (S. 91 ff.) ausgezeichnet charakterisiert und der burschikose Stoßseufzer: „Tasso, armer Liebling der Grazien, bist du jemals schlimmer mißhandelt worden, als in diesen ledernen Knittelversen?“ (S. 96) faßt den Eindruck drastisch aber treffend zusammen. Als ein Glanzpunkt des Buches erscheint mir der Abschnitt über Goethes Tasso (S. 152—171), der bei aller Anerkennung des Werkes von Kuno Fischer mit allem Nachdruck auf die durch die neuesten Tassoforschungen bedingten Abänderungen seiner Anschauungen hinweist, die Beziehung auf Lenz (allerdings kaum nachdrücklich genug) wieder annimmt, die Anregung durch Heinses Tassobiographie, die Beziehungen zu Goldoni (an Hand der älteren Abhandlung Theodor Jacobis) neu prüft, auf das Verhältnis zu Serassi und die Anklänge an Guarini kurz eingeht, dann vom engeren Thema abschweifend auf sonstige italienische Reminiszenzen in Goethes Werken hinweist (wobei allerdings wieder ein wichtigstes Kapitel: Goethe und Dante – besonders im Faust – unberücksichtigt bleibt, während die Beziehungen des Mummenschanzes im II. Faust zu Grazzinis „Trionfi“ usw. besprochen werden) weiter auf die pseudohistorischen Grundlagen hinweist und für Goethes Tasso die prägnante Wendung findet: „der Tasso, den er zeichnet, ist ihm nicht der historische Tasso, sondern eine Geheimchiffre, welche sein eigenes Leben und Wesen bezeichnet“ (S. 167) endlich mit Bezug auf frühere Ausführungen über Alfonso II. die überraschende Tatsache feststellt, daß der geschichtliche Herzog von Ferrara dem Goetheschen „in der Tat viel ähnlicher war, als man selbst zu seiner eignen Zeit geglaubt hat“ (S. 169). – Die Parallele eines Hauptmotives in Klingers „Leidendem Weib“ mit Francesca da Rimini (hier wird einmal auf Dante hingewiesen) hat (S. 188 ff.) etwas Bestechendes, ebenso die Ausführungen über die Beziehungen zwischen der Gerusalemme liberata und Schillers „Jungfrau von Orleans“ (S. 225 f., zum Teil Wiederholung früherer Ausführungen der Verfasserin) ohne daß ich doch in beiden Fällen schon völlig überzeugt wäre. – Vortrefflich ist die Abhängigkeit der „Cäcilie“ Ernst Schulzes vom „befreiten Jerusalem“ nachgewiesen (S. 312 ff.); fast allzuscharf, aber wie ich glaube nicht ungerecht ist die Charakteristik des Kritikers August Wilhelm Schlegels (S. 321 ff.) ausgefallen mit dem boshaften Aperçu: „Er weiß alles am besten und steht kirchturmhoch über jedem, den er kritisiert“ (S. 322); interessant und überraschend zutreffend wirkt die Parallele der menschlichen Schicksale Tassos und Heinrich von Kleists (S. 363 ff.). Recht gewagt erscheint dagegen die Vermutung, daß der eigenartige Selbstmord der Penthesilea durch die Kraft des eigenen Willens (und damit auch „die ganze Penthesilea“) herausgewachsen sei aus einer Erinnerung an den Monolog der Blanca im fünften Akt (dritte Szene) des Leisewitzschen „Julius von Tarent“, insbesondere an deren Worte „. . . seine Mörderin! Umsonst lasse ich die Spitze des Gedankens auf meine Seele fallen, der Tod versteht den Wink nicht“ (S. 370 f.); ebenso gewagt erscheint die Vermutung, daß der „dramatische Inhalt“ der Guiskarddichtung und „die poetische Begeisterung“ dafür aus Gerusalemme Liberata Ges. XX, Str. 83—86 geholt sei (S. 373), oder die Behauptung, daß der Prinz von Homburg als ein modernisierter Rinaldo des Tassoschen Epos erscheine (S. 373), während der Hinweis, daß die beiden

von Kleist selbst als Gegenpole bezeichneten Frauengestalten Penthesilea und Kätchen von Heilbronn, in Tassos Armida ein sie beide vereinigendes Vorbild haben (S. 371), jedenfalls Beachtung verdient, wie ja auch weniger ein einzelner Anklang, als Kleists Selbstidentifizierung mit Tassos Tancred in einem Brief an Wilhelmine von Zenge (372 f.) für eine genauere Bekanntschaft des Dichters mit der „Gerusalemme Liberata" zu sprechen scheint. – In aller Kürze sehr hübsch ist die Aufzählung der italienischen Elemente bei Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (bei dem allerdings Tasso so gut wie gar keine Rolle spielt), ein Beweis des einleitenden Satzes: „Die eigentliche Rüst- und Requisitenkammer für seine grauenhafte Schaubühne ist das Land Italia" (380). Die zweimalige Bezeichnung von E. T. A. Hoffmanns „Meister Floh" als „Kaspar Floh" (S. 381) ist natürlich nur Druckfehler. – Den aufmerksamen Leser wird wohl noch manche andere Stelle zu frohem Beifall oder zu energischer Abwehr auffordern. Jedenfalls aber wird man das Buch nur mit Dank für die Bereicherung unseres Wissens, wie für die Anregung zur Nachprüfung, Vertiefung und Neuformulierung gewohnter Urteile, vielleicht auch hier und da zur Preisgabe eines alteingesessenen Vorurteils aus der Hand legen.

München. Emil Sulger-Gebing.

Johann Prost, Die Sage vom ewigen Juden in der neueren deutschen Literatur. Leipzig, Verlag von Georg Wigand, 1905. VII, 167 S. 8°. Mk. 3.—

Albert Sörgel, Ahasver-Dichtungen seit Goethe. Leipzig, R. Voigtländers Verlag, 1905. VIII, 172 S. 8°. Mk. 4.80. (Probefahrten, herausgegeben von Albert Köster 6. Band.)

Theodor Kappstein, Ahasver in der Weltpoesie. Mit einem Anhang: die Gestalt Jesu in der modernen Dichtung. Studien zur Religion in der Literatur. Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1906. X, 157 S. 8°. Mk. 3.—

Rasch hintereinander ist die Verfolgung des gleichen stoffgeschichtlichen Themas durch seine verschiedenen Wandlungen hindurch in einer Münchener und Leipziger Dissertation unternommen worden. Während ihre beiden Verfasser völlig unabhängig voneinander ihre Arbeiten veröffentlichten, hat Kappstein vor Drucklegung seines Buches noch Prosts und Sörgels Untersuchungen für seine bereits vorliegende Niederschrift benutzen können. Doch verfolgt er etwas andere Ziele als seine beiden unmittelbar miteinander wetteifernden Vorgänger. Für Prost ist das Zusammentreffen ein Mißgeschick, denn er bleibt trotz bedeutend engerer Abgrenzung seines Themas auch auf diesem beschränkten Gebiete in jeder Beziehung hinter Sörgel zurück. Dieser hat mit großem Fleiße umfassendes Material zusammengebracht und geschickt verarbeitet. Schärfste Zurückweisung aber gebührt Sörgels unsachlicher und reklamehafter Anmaßung, mit welcher er die Bedeutung seiner eigenen stoffgeschichtlichen Untersuchung auf Kosten

ähnlicher Arbeiten zu erhöhen sucht. Nach Sörgel verdienten andere Stoffe nicht einmal „die Ehre einer Bibliographie", da sie eine individuelle künstlerische Behandlung oder die Aufnahme von Zeittendenzen nicht ermöglichten. Als Beispiel eines solchen Stoffes, dessen Behandlung Sörgel von der Höhe seiner langjährigen, gereiften Erfahrung herab als bloßen literarischen Sport und Hieroglyphenreihe ohne weiteres verurteilt, nennt er Konradin, natürlich gerade deshalb, weil in den letzten Jahren Gabriel, Deetjen, Arnold, A. L. Jellinek in ihren Vorarbeiten zu einer höchst wünschenswerten Geschichte der Hohenstaufendichtungen zunächst die Bibliographie der Konradindramen und -Epen aufzustellen und zu vervollständigen strebten. Wenn die bisherigen Hohenstaufendramen nach Immermanns bekanntem Ausspruch Zweifel am legitim dramatischen Blut der Hohenstaufen weckten, so ist damit doch nicht erwiesen, daß Konradin keine „individuelle künstlerische Behandlung ermögliche"; die politische Zeittendenz wird gerade bei diesem Stoffe stets zur Geltung kommen. Wie sie etwa in Stümckes wertvollem Buche über „Hohenzollernfürsten im Drama" (Leipzig 1903), bei Richard Försters Geschichte der Juliandichtungen (Studien V, 1—120), oder bei Untersuchungen von Maria Stuart- oder Katilinadichtungen, nach der religiös-politischen oder liberal-sozialpolitischen Seite lehrreich hervortritt, haben für die beiden letzten Stoffe Hermann Speck in seinem „Katilina im Drama der Weltliteratur" (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte 4. Band) und Karl Kipka in seiner ungemein reichhaltigen Untersuchung über „Maria Stuart im Drama der Weltliteratur" (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte) trotz des Sörgelschen Interdikts erwiesen.

Unvermeidbar bleibt es freilich bei jeder Bibliographie und stoffgeschichtlichen Untersuchung, daß auch Werke „des uninteressierten Dilettantismus" auftauchen, und natürlich hat auch Sörgel dies nicht zu vermeiden vermocht. Ebensowenig trifft sein gegen andere Stoffuntersuchungen vorgebrachtes, seltsames Bedenken, daß unbedingte Vollständigkeit doch nicht zu erreichen sei, etwa bei seiner eigenen Übersicht der Ahasverdichtungen etwa nicht auch zu. Trotz seiner eifrigen Nachforschung und der Prost gegenüber rühmlichen Reichhaltigkeit seines Materials hat auch er, wie es bei jeder auf bibliographischer Grundlage verrichteten Arbeit unvermeidlich ist, für kleine Nachlesen noch Raum gelassen. Ich finde z. B. bei Sörgel nicht erwähnt: Karl von Holtei „Der ewige Jude" in: Erinnerungen; eine Sammlung vermischter Erzählungen und Gedichte, Breslau 1822, S. 195 bis 254; „Des Studenten Traum, dramatische Phantasie in einem Aufzug", in welcher Ahasverus ein geisterhaftes Zechgelage mit König Wenzeslaus, Kandidat Jobs und Scheffels Trompeter anstellt und vom Genius der deutschen Jugend — das Spiel ist für den studentischen Kyffhäuser-Verband gedichtet — zur ersehnten Ruhe ins Nichts hinweggewiesen wird. Ahasverus tritt handelnd auf in Karl Löfflers Drama „Jesus Christus" Leipzig 1904. Erst nach Abschluß von Prosts und Sörgels Zusammenstellungen erschien Fr. Jacobsens Erzählung „Die letzten Menschen" (1905), denen Ahasver als Versucher naht. Es ist dankenswert, daß Sörgel bei den neueren Dichtungen auch Rezensionen mitangeführt hat. Aber bei Haushofers Ahasverdichtung

hat er gerade die umfang- und inhaltsreichste nicht erwähnt, die G. C. Petzets in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1886, Nr. 267/70. Ebenso verdienten E. Michaels Nachträge „Zur Sage vom ewigen Juden" (Neuphilologische Blätter 1894, S. 130 und 141) Erwähnung. Auf die Verwandtschaft des Ahasvers der Meere, des fliegenden Holländer, mit dem ewigen Juden hat Sörgel aufmerksam gemacht. Wenn er aber die Auffassung hervorhebt, der zufolge Ahasver das umhergetriebene, fluchbelastete Judenvolk symbolisieren solle, so wäre der Hinweis am Platze gewesen, daß als einer der ersten Richard Wagner diese Idee aufgegriffen hat. In der „Neuen Zeitschrift für Musik" schließt im September 1850 sein Aufsatz „Das Judentum in der Musik" nach den warm anerkennenden Worten für Börnes ehrliches Kämpfen mit der Aufforderung an dessen Stammesgenossen: „Nehmt rückhaltlos an diesem selbstvernichtenden, blutigen Kampfe teil, so sind wir einig und untrennbar! Aber bedenkt, daß nur Eines Eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann, die Erlösung Ahasvers: der Untergang!"

Wenn Nachträge bei jeder stoffgeschichtlichen Arbeit unvermeidlich sind, so darf die Unvollständigkeit doch nicht eine derartige sein, wie sie beim Vergleiche von Prosts und Sörgels Arbeit für den ersteren sich ergibt. Die von Sörgel mit einbezogene außerdeutsche Dichtung bleibt dabei außer Betracht, weil Prost von vornherein auf ihre Behandlung verzichtet hatte. Aber auch für die deutsche Literatur bietet Prost im Vergleich zu Sörgels Materialreichtum so wenig, daß er beinahe den Eindruck einer bloßen Auswahl macht. Wenn Prost z. B. nur Minors lehrreiches Buch über Goethes ewigen Juden, das seine Literaturangaben weder S. 6 noch 18 anführen, benutzt hätte, würde er nicht bloß über Goethes eigene Dichtung S. 19 wohl weniger seltsam geurteilt haben, sondern daraus noch andere Ahasverdichtungen des 18. Jahrhunderts kennen gelernt haben. Auf die Sage selbst ist Prost nicht eingegangen, während Sörgel, obwohl sein Titel nur die Darstellung der internationalen Ahasverdichtungen seit Goethe in Aussicht stellt, doch die Entstehung der Sage eingehend erörtert, einschließlich der südromanischen Überlieferung über Johannes Buttadeus; vgl. Gaston Paris' zweite Studie in den „Légendes du Moyen Age" Paris 1903, S. 187–221.

Während Prost sich mit einer Anordnung nach der Zeitfolge begnügt, die ja bei stoffgeschichtlichen Arbeiten manchmal die einzig mögliche ist, über die zu einem weniger äußerlichen Grundsatz der Gruppierung vorzudringen, wir jedoch entschieden wenigstens versuchen müssen, hat Sörgel mit großem Geschick die Zusammenfassung von Werken nach Zeittendenzen durchgeführt. Daß dabei manche Wiederholung unvermeidlich und die Chronologie, die übrigens aus der Bibliographie S. 155–172 genügend erhellt, nicht einzuhalten ist, kommt der geistigen Belebung des Stoffes gegenüber wenig in Anschlag. Nachdem Sörgel das Motiv der „Todespoesie" und „Weltgeschichte" schon beim Überblick der „Entwicklung der Sage in der Dichtung von 1774 bis etwa 1870" vorausgenommen, bildet er die zwei Hauptgruppen von 1800 bis 1870 und von 1870 bis 1904. In der ersteren erscheinen als leitende Gesichtspunkte: Dichtungen im christlichen Geist und solche in denen Ahasver als Vertreter des jüdischen Volkes seine Rolle spielt;

politische und soziale Tendenzen, Weltschmerz, das Streben nach Zeit- und Weltgemälden beherrschen die Verfasser. Vieles daraus klingt in den Ahasverdichtungen der letzten 34 Jahre nach. Stärker als früher wird die Satire und schon seit 1848 abwechselnd freundlich und feindlich die Judenfrage vorherrschend. Entwicklungs- und Wiedergeburtsgedanken, individualistische und sozialistische Richtungen werden auf den bald als „Typus des erdentreuen Menschen", bald als „modernes Symbol" aufgefaßten Wanderer übertragen, dem auch andere Gestalten von besonderer Lebensdauer, wie z. B. Wilbrandts „Meister von Palmyra", Schacks geheimnisvoller Derwisch in den „Nächten des Orients", die Kundry in Richard Wagners „Parsifal" zur Seite treten. Die entgegengesetztesten Lösungen des Problems werden unternommen, ohne daß es trotz aller angestrengten Begabung, philosophischen und geschichtswissenschaftlichen Aufwandes einem von den vielen Dichtern gelungen wäre, eine Dichtung zu schaffen, die allgemein als Höhepunkt kunstvoller Erneuerung des alten Sagenstoffes Anerkennung erzwingen müßte.

In diesem ungünstigen Gesamturteil über die bisherigen Ahasverdichtungen stimmt mit Sörgel auch Kappstein überein. Er begnügt sich von vornherein damit, von einzelnen der ihm bedeutender erscheinenden Ahasverdichtungen in zeitlicher Reihenfolge Inhaltsskizzen mit zahlreichen Anführungen zu geben. Aber selbst in dieser Auswahl sind wieder einige Werke enthalten, die Sörgel trotz seines Strebens nach bibliographischer Vollständigkeit des Stoffes entgangen sind. So teilt Kappstein S. 45 Roseggers schönes Gedicht beim Tode Hamerlings, Juli 1889, mit: „Ahasver an seinen verklärten Dichter". S. 71 f. bespricht er Robert Buchanan's Epos „The Wandering Jew" (London 1893), S. 75 nennt er Theoder Ölkers Roman „Prinzessin Maria von Oldenhoff oder der ewige Jude" (1848). Wenn Gervinus, wie Kappstein erwähnt, in seiner Autobiographie von seinem Plane erzählt, eine Philosophie der Geschichte als Dichtung vom ewigen Juden zu gestalten, so ist der Historiker dabei wohl von Goethes Plan dazu angeregt worden. Greift doch auch die S. 148 angeführte Vermutung des Kirchenhistorikers Karl von Hase über die Gründe von Judas' Verrat die von dem Dichter Goethe gegebene Motivierung wieder auf. In der Besprechung von Judas- und Christusdichtungen, die Kappstein im Anhange gibt, vermisse ich gerade die bedeutendste neuere Judasdichtung, Emanuel Geibels psychologischen Monolog des von erster Versuchung bestürmten Apostels, der zugleich auch zu Geibels kraftvollsten Anläufen gehört. Abrahams von Santa Clara „Judas, der Erzschelm" ist keine Predigt und wird von Kappstein unterschätzt. Dessen Angaben sind überhaupt nicht immer genau; so hat z. B. Richard Wagner nicht 1878 einen „Jesus Christus" (S. 100 u. 151), sondern 1848 den Entwurf zu einem „Jesus von Nazareth" geschrieben, neben dem doch auch Grabbes und Hebbels Pläne zu Christusdramen zu erwähnen gewesen wären. Sollte nicht auch der Angabe (S. 113) von einem geplanten Jesus-Epos Gerhart Hauptmanns in Form eines von Judas geführten Tagebuches eine Verwechslung mit Karl Hauptmanns Tagebuch eines modernen „Judas" zugrunde liegen? Wenigstens kann ich bei Schlenther keine Erwähnung dieses biblischen Epos finden.[1])

[1]) Weitere Nachträge und Berichtigungen zu Sörgel hat aus seinen mit umfassender Belesenheit und unermüdendem Fleiße zusammengebrachten Kollektaneen Karl Kipka (Breslau)

Da Kappstein an die Spitze der neueren Christusdramen neben Heyses „Maria von Magdala" Wilde's „Salome" und Sudermanns „Johannes" stellt, in denen allen der Heiland selbst nicht auftritt, so gehörte dazu auch Artur Bodens Drama „Der Täufer" (Arnsdorf 1904), Karl Klingemanns Passionsspiel „Pilatus" (Essen 1904) und Karl Rößlers Trauerspiel „Der reiche Jüngling" (Leipzig 1905), in welch letzterem die verschiedene Wirkung der Predigten des neuen Wunderrabbi auf die Armen und Reichen Galiläas dramatisch anschaulich geschildert und auch Judas' Zweifel gegenüber der begeisterten Gläubigkeit gut verwertet wird. Von Kappstein sind von Romanen Roseggers „I. N. R. I.", Frenssens „Hilligenlei" und Kretzers „Gesicht Christi" besprochen, von weiteren Dichtungen unter andern Viktor Widmanns wundervolles Schattenspiel „Der Heiland der Tiere"; dagegen vermisse ich bei Kappstein eine der bedeutendsten neueren Christusdramatisierungen: St. Gonschorowskis drei Einakter „Hosianna" (Zeichen und Wunder; der Todbezwinger; das Liebesmahl, Dresden 1900). Der auffallende Eifer, mit dem in neuester Zeit gleichzeitig mit Uhdes Christusbildern auch Christusdichtungen, vor allem Christusdramen, Mode wurden, ist von Kappstein selbstverständlich als eine bedeutsame Erscheinung der Gegenwart hervorgehoben worden. Nicht erwähnt aber hat er den charakteristischen Zug, daß sich darunter in italienischer wie in deutscher Sprache auch höchst gehässige Angriffe gegen Christus vom jüdischen Standpunkte aus finden. Am weitesten geht darin Otto Krause in seinem widerwärtigen pseudohistorischen Trauerspiel „Rabbi Jesua" (2. Auflage, Leipzig 1895). In Karl Löfflers Drama „Jesus Christus" (Leipzig 1904) ist dieser gar der uneheliche Sohn Marias und Johannes des Täufers und wird durch Intrigen von Maria, Petrus und dem Geldmann Ahasveros gegen seinen Willen in die Messiasrolle hineingezwungen. Als eine wohlgemeinte Intrige

---

mit liebenswürdiger Hilfsbereitschaft zur Verfügung gestellt: Zu Sörgel S. 75 und 159, Nr. 31–33 und 43: Ahasver ist auch in Shelleys „Revolts of Islam" und in der Prosaerzählung „The Assassins" eingeführt S. 165, Nr. 101: A. Eude-Duguaillon, Échos du Juif errant, poésies dédiées à E. Sue. Paris, Pauli, 1845. 8°. – S. 90 und 165, Nr. 102: Der Titel des Sörgel unzugänglich gebliebenen französischen Originals, einer sehr seltenen Broschüre, lautet: Parodie sur le Juif-Errant, Complainte constitutionnelle en dix parties, par Ch. Philippon et L. Huart. Paris, Aubert, o. J. 12° (und 1844–45, 18°.), 300 vignettes, gezeichnet von Cham, Pseud. für Amédée de Noé. Vgl. A. Laporte (Bibliographie contemporaine) Histoire littéraire du 19e siècle, Manuel critique et raisonné des livres rares, curieux et singuliers, d'éditions Romantiques usw. Paris 1884 ff. II, 108 f.; VII, 170. – S. 167, Nr. 126: Der genaue Titel lautet: La Légende du Juif errant, poème avec prologue et épilogue de P. Dupont, préface et notice bibliographique de P. Lacroix, et ballade de Béranger. Paris, Librairie du Magasin pittoresque 1856, folio. 12 fig. de G. Doré, grav. sur bois par Rouget, Jahyer et Gauchard, musique d'Ernest Doré. 2. Aufl. ebenda 1862, mit leicht abweichendem Untertitel: avec la ballade de Béranger, mise en musique par Ernest Doré. Vgl. Laporte a. a. O. III, 299. Der Verfasser, A. Pierre Dupont (1821–1870, Lyon), ein einfacher Arbeiter, dichtete sehr volkstümliche Lieder und erfand zugleich gefällige Melodien dazu, die er jedoch infolge musikalischer Unkenntnis nur pfeifen konnte. Gounod schrieb den Notentext zu einigen Liedern Duponts nach dessen eigenen Melodien. Ähnlich steht es vielleicht mit obiger Legende. Sainte-Beuve widmete dem eigenartigen Dichterkomponisten einen Aufsatz in den „Causeries du Lundi". — Möglicherweise enthält einen einschlägigen Artikel Collin de Plancys Dictionnaire infernal, ou Recherches et anecdotes sur les démons, fantômes usw., Paris 1818, 2 Bde., und desselben Dict. infernal, ou Bibliothèque universelle sur les êtres, les personnages, les livres ... qui tiennent aux apparitions. Paris 1825. 4 Bde. (2de édition, dans le même esprit que la 1ère, mais fort différente de la suivante qui en est presque la réfutation.) 6me éd. Paris, Plon 1863. – S. 167, Nr. 132: „Nerone", italienische Übersetzung von Hamerlings Ahasverepos durch Betteloni. – Unerwähnt blieb von den drei Bearbeitern die griechische Sage von Aristeas, vgl. E. Cobham Brewer, „The Reader's Handbook", neue Aufl., London 1902, S. 546.

von Judas dagegen erscheint die vom Heiland selbst durchaus nicht gewollte und verdammte Proklamierung zum Messias in Ernst Baars Drama „Jesus“ (Bremen 1906). Nur in Ergänzung zu den von Kappstein besprochenen neuesten Christusdichtungen, ohne jeden Anspruch damit eine Bibliographie zu geben, nenne ich außer den schon erwähnten Dichtungen noch die Dramen: J. Brand, „Der Erlöser“ (Bern 1901); Fritz Rassow, „Barabbas“ (Heidelberg 1902); Baumann, „Christus“ (= Luther, Charlottenburg 1904). Wilhelm Cajetan, „Um den Messias“ (Schwäbisch Hall 1904); J. Wiegand, „Golgatha“ (München 1904); Otto Wille, „Jesus, Tragödie des Menschensohnes“ (Leipzig 1906); F.A. Feddersen „Jesus“ (Hanau 1906). An Epen wurden „Jesus von Nazareth“ von E. Rutenberg (Bielefeld 1888), „Der Heiland“ von F. Ludorff in 19 Gesängen (2. Aufl. Dresden 1894), „Christus“ von Ferdinand Blanc in 30 Gesängen (Meiningen 1905) veröffentlicht; an Romanen: „Barabbas, ein Traum der Welttragödie“ von Marie Corelli (Stuttgart 1899, neue Ausgabe 1906), „Jesus“ von Pierre Nahor (deutsche Übersetzung Berlin 1905), ein Roman „Maria Magdalena, Courtisane et Amie du Nazaréen Jesus“ von Rocheflamme (Paris 1903). Als besonders erwähnenswert unter den neuesten Christusdichtungen sind aus Albert Matthäis „Gedichten“ (Stuttgart 1904) hervorzuheben: „Der Heiland und die Tiere“ und schon als poetisches Gegenstück zu Klingers berühmtem Gemälde „Christus im Olymp“ Matthäis Distichen „Die Musen auf dem Ölberg“. Auf die Bühne sind von Dichtungen, in denen Christus selbst auftritt, in Deutschland wohl nur Rubinsteins „Christus“ in Bremen und Herbert Brakebusch, „Jesus, Spiel in fünf Offenbarungen“ mit Musik von Theodor Erler 1904 in Braunschweig, ganz neuerdings in Bremen auch Baars „Jesus“ gelangt. Jul. Massenets Jugendarbeit, das Oratorium „Meryem de Magdala“ (1873), Text von Louis Gallet, ist 1903 in Nizza wieder hervorgezogen worden.

Breslau. Max Koch.

Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin. Leipzig, Max Hesses Verlag. 8°.

II. Bd. Ernst Gnerich, Andreas Gryphius und seine Herodes-Epen. Ein Beitrag zur Charakteristik des Barockstils. 1906. XVI, 229 S. Mk. 5,50.

III. Bd. Emil Sulger-Gebing, Hugo von Hofmannsthal. Eine literarische Studie. 1905. 93 S. Mk. 2,15.

Der Herausgeber der beiden Herodesepen kommt einem Einwurf von vornherein geschickt zuvor: Lohnt es sich, die lateinische Schülerarbeit eines Dichters, der doch nie zu den führenden Geistern unseres Parnasses gezählt werden wird, neu zu veröffentlichen und ihr alle philologische Sorgfalt angedeihen zu lassen? Mit dem Verfasser antworte ich: Ja! Denn vorliegendes Gedicht behandelt einen Stoff, der für die dramatische Literatur von ihrem Beginn (Weihnachtsspiel) bis zu einem ihrer Höhepunkte (Hebbels „Herodes und Mariamne“) von Bedeutung war; das Gedicht und die daran geknüpften Untersuchungen zeigen ferner die Begabung unseres Schlesiers von einer neuen Seite, sie ergänzen seine Lebensgeschichte und werfen neues Licht auf einen wichtigen Abschnitt seiner geistigen Entwicklung.

S. 1—102 enthalten den Text der Herodesepen I und II: Herodis furiae et Rachelis lachrymae und Dei vindicis impetus et Herodis interitus von je 1071 und 1204 Hexametern. Je ein Exemplar beider Epen (I gedruckt in Glogau 1634, II in Danzig 1635) besitzt die Breslauer Stadtbibliothek, ein zweites Exemplar von II fand V. Manheimer (vgl. Die Lyrik des A. Gryphius, Berlin 1904, S. 218) in der Danziger Stadtbibliothek. Die Textgestaltung beschränkte sich somit im wesentlichen auf die Zeichensetzung und Ausmerzung von Druckfehlern, wobei handschriftliche Verbesserungen des Dichters (vgl. S. 107) in vielen Fällen zu benutzen waren.

An einigen Stellen nimmt der Herausgeber Druckfehler an und setzt das Richtige in den Text, wo meines Erachtens Sprachfehler des 17- bis 18-jährigen Dichters vorliegen, die gleich andern derartigen Mängeln nicht verbessert werden durften. So I, 468 prensisset (vgl. S. 229), II, 79 Huc (st. hic) residens (trotz I, 481); II, 329 seu . . . ducant st. ducunt (trotz des folgenden vocabant) vgl. I, 911; II, 638 Vidi ipsa tenentes Eumenidas, quatient (Gnerich: quaterent) quibus impia pectora taedis; vielleicht auch II, 516 inter medias furores (vgl. II, 618 flos blanda!) — Ferner bemerke ich: I, 587 Inferni robur stygiique Draconis Praesidium, attentam mihi nunc advertito (Gnerich advertite) mentem. Vgl. das folgende: Bella gerenda tibi); II, 943 Iam grege condenso falso clamore levatae (Gn.: levatas) Insontes animae . . . Regi Intendunt sine pace manus. Der Sinn von levatus ist „sich emporschwingend;" vgl. Ovid, Met. II, 159 pennisque levati, VIII, 212 p. levatus, wie bei Gryphius im Versschluß. Dagegen konnte Gnerich seine zweifellos richtige Konjektur I, 974 rosasque genis in den Text aufnehmen.

Unter dem Text sind die fast für jeden Vers aus den römischen Dichtern (besonders Vergil, Ovid, Statius, Lucian, Claudian) durch Gnerich nachgewiesenen Parallelen angegeben. Diese ließen sich noch um manche vermehren. Zu I, 187 Ille volat . . . vgl. Ov., Met. VIII, 179 Volat illa und XV, 847 luna volat altius illa; zu I, 293 Nox erat et . . . vgl. Hor., Epod. XV, 1, Ov. am. III, 5, ex Pont. III, 3, 5; zu I, 881 iussosque sonat tuba clara recessus vgl. Ov., Met. I, 340 et (bucina) cecinit iusssos inflata receptus; zu II, 12 picea caligine auch Ov., Met. I, 265; zu II, 390 auch Hor. carm. IV, 1, 2 parce, precor; zum Widmungsgedicht von II (S. 53), 13 Lucida Castoreae non splendent fulgura flammae, 27 Pollucis sidera vgl. Hor. carm. III, 2 Sic fratres Helenae, lucida sidera.

S. 49 f. und 101—3 enthalten die schülerhaften Geleitgedichte von Gryphius' Freunden. Der Abschnitt S. 105—149, der auch als Breslauer Inauguraldissertation gedruckt ist, behandelt das „Literaturgeschichtliche Schicksal der Epen" wie deren Entstehungsjahr (1633, nicht wie man bisher annahm 1631, für I und 1634 für II), ferner im Anschluß an die erwähnten Geleitgedichte die Jugendfreunde des Dichters. Die „Vergleichenden Übersichten" (S. 123—149) stellen zunächst fest, daß trotz der „mosaikartigen" Zusammensetzung der Gryphiusschen Epen ein Einfluß der sog. Vergilio-Centonen d. h. aus Vergilischen Ganz- oder Halbversen gebildeten Neudichtungen, nicht anzunehmen ist, und daß auch die (damals noch nicht bekannt gewordenen) lateinischen Rituale (ludi scenici) keinen Einfluß auf Gryphius ausgeübt haben können. Die geschickte Benutzung der römischen Dichter

erklärt der Verfasser nicht nur aus der Sitte, Kollektaneen und Florilegien anzulegen, sondern auch durch die mit dichterischer Fantasie gepaarte „Kompositionsfähigkeit" des jungen Gryphius. Daß dieser, als er seinen „Herodes" begann, ein Weihnachtsspiel mit dem Wüterich Herodes hatte aufführen sehen, vielleicht das von Hans Sachs beeinflußte Stück des Brieger Pfarrersohnes Joh. Czepko, ist wohl möglich (S. 128—130). Ich möchte trotz des Einwandes, daß die letzten Worte des sterbenden Vaters „Ploravit natos Rachel et sua pectora planxit" der nächste Anlaß zu Gryphius' Dichtung gewesen sind (vgl. S. 50 und 118), an der Ansicht festhalten, daß das von mir für Gryphius' Zeit in Glogau nachgewiesene „Sternsingen" einigen Einfluß auf die Wahl und vielleicht auch auf die Gestaltung des Stoffes gehabt hat. Der Knabe muß als Sohn des Archidiakonus zweifellos dieses von den evangelischen „Schulbedienten" ausgeübte Spiel kennen gelernt haben.[1]) Übrigens beschäftigen sich über hundert Verse des Gedichtes (I, 227 ff., vgl. S. 159) mit der Erscheinung, Entdeckung und Bedeutung des Sternes.

Gnerich bespricht die bis zu Gryphius' Jugendzeit im Druck erschienenen deutschen Weihnachts- und Herodesspiele sowie die lateinischen Dichtungen über diesen Stoff, mit stetem Hinweis auf Gryphius' Darstellung, besonders eingehend die „Herodias" des bekannten Jesuiten Bidermann. Aus der Literatur anderer Völker wird nur das berühmte Epos von Marino „La strage degli innocenti" analysiert und mit Gryphius' „Herodes" verglichen. Die Ähnlichkeit des letzteren mit den meisten denselben Gegenstand behandelnden Werken erklärt Gnerich mit Recht aus der Übereinstimmung oder Verwandtschaft der Quellen und aus der Vorliebe der ganzen Barockliteratur für das Staunenerregende und Grausige. Unmittelbare Einwirkung hält er nur von seiten Bidermanns und Daniel Heinsius' („Herodes infanticida") für wahrscheinlich. Die auffallenden Anklänge an Marino erklärt er durch dessen Einfluß auf Bidermann, da Marinos Werk damals noch nicht übersetzt und Gryphius schwerlich des Italienischen schon mächtig war. Den ersten sicheren Beweis für Gryphius' Beherrschung der italienischen Sprache haben wir übrigens nicht, wie Gnerich S. 143 meint, in seiner Übertragung einiger Verse aus Dantes Hölle in den Anmerkungen zum „Papinian," sondern in seiner ziemlich gewandten Übersetzung von Razzis „La Balia" (Säugamme), die schon während oder bald nach der italienischen Reise entstand, wenn sie auch erst 1663 erschien (vgl. Palm, Gryphius' Werke in Kürschners Nat.-Lit. S. XVIII f. und Manheimer a. a. O. S. 160). Daß, wie auch Manheimer S. 218 anzunehmen scheint, Kaspar Barläus („Rachel plorans infanticidium Herodis," 1631) auf Gryphius eingewirkt hat, halte ich für ziemlich sicher (der Verf. sagt S. 142 „vielleicht"); hingegen möchte ich den von Gnerich für möglich gehaltenen Einfluß des Erfurter Schulmeisters Joh. Leon (S. 132 f., 142) gänzlich ausschalten. Denn die Namensähnlichkeit des bösen Ratgebers des Herodes bei Leon (Panurgos) und des Mitgliedes des Höllenrates bei Gryphius (Taphurgos) ist gewiß nur Zufall (vgl. Demiurgos S. 221, Kakurgos), und die „wörtlichen" Anklänge an das lateinische

[1]) Warnatsch, Beziehungen Glogaus zur deutschen Dramatik bis Schiller. Beilage zum Glogauer Gymn.-Programm 1905, S. 34.

Einleitungsgedicht des Leonschen Stückes bestehen doch nur in den Versanfängen Exulat und Iam (S. 3, V. 9 ff.). Durchaus gelungen scheint mir der Nachweis des Einflusses der apokryphischen Evangelien auf Gryphius (S. 145—7). Daß des Gryphius bald verschollenes und von ihm selbst nicht mehr beachtetes Jugendwerk auf andere Dichter keinen Einfluß ausgeübt hat, bedurfte wohl kaum der Erwähnung (S. 147 f.). Die von Manheimer vorbereitete Ausgabe des „Olivetum" wird übrigens zeigen, inwieweit Gryphius als lateinischer Dichter sich vervollkommnet hat. Gnerichs Ausgabe des Herodes gewinnt hierdurch an Bedeutung und spornt zu weiteren Forschungen an. Des Dichters Fortschritt in der Gestaltung des Stoffes und seine Erhebung zur Selbständigkeit läßt übrigens schon jetzt die Übersetzung des „Olivetum" von Fr. Strehlke erkennen.

Auf S. 150 f. bietet Gnerich eine schwungvolle dichterische Übersetzung des Widmungsgedichtes. S. 151—213 enthalten eine sehr eingehende Analyse der Dichtung. Der Verfasser nennt sie selbst „erläuternde Übertragung". Ob sie „unentbehrlich" war, möchte ich bezweifeln, doch erleichtert sie jedenfalls die Lesung der Dichtung, deren Anlage schon aus der geschickten Gliederung und den gut gewählten Überschriften der einzelnen Abschnitte hervortritt. Bereichert ist dieser Teil des Buches durch interessante literarische Parallelen. Der Anschluß an die klassische und nachklassische Epik der Römer wird hier im Zusammenhang der ganzen Dichtung klarer und übersichtlicher als durch die Fußnoten des Textes. Anzuerkennen ist überall die große Belesenheit und Findigkeit des Verfassers.

S. 214—19 behandeln die (von Gryphius bei Herodes II zum Teil selbst angegebenen) „geschichtlichen Quellen", auf die verschiedentlich schon im vorigen Abschnitt hingewiesen wurde. Besonders benutzt hat Gryphius die „Antiquitates" des Josephus und die Kirchengeschichte des Eusebius. Der Verfasser macht es sehr wahrscheinlich, daß Gryphius auch des Hegesippus fünf Bücher vom jüdischen Kriege und die „Annales ecclesiastici" von Baronius (1559) gekannt hat.

Einzelne Stellen der Dichtung behandeln S. 219—225. Gnerich sucht hier manches Sprachliche zu rechtfertigen oder wenigstens zu erklären, wo meiner Ansicht nach grobe Schülerfehler des kaum dem Knabenalter entwachsenen Dichters vorliegen. So ist I, 658 „Unica victrices nobis parat hora triumphos" das letzte Wort zweifellos als Femininum gebraucht (wie II, 618 flos, anderseits II, 795 sitis als Masculinum: vgl. S. 229). Daß I, 673 „Sanguinolenta cohors! quid tanto saeva paratu Ferre cupis pueros" wirklich ferre mit ferire verwechselt ist,[1]) beweist das folgende „satis est pro vulnere terror". Vgl. noch die Fehler in I, 911 Quo se cunque acies oculi convertat, II, 214 tum singula questu Ingenti conclamat opem und das sinnlose, nicht nur „täppische" non in II, 978 celsis adeone occumbere fatis Non merui? Derartiger Stellen ließen sich noch gar manche anführen. Es ist wohl zu viel behauptet, daß „die Feinheiten bei weitem überwiegen".

In dem kurzen Abschnitt über die „Technik" (S. 225—227), die erst,

[1]) Denselben Fehler geißelt Lessing in S. G. Lange's Horaz-Übersetzung.

wie Gnerich mit Recht sagt, nach dem Neudruck der übrigen lateinischen Werke des Dichters ausführlicher klargelegt werden kann, wird gezeigt, wie Gryphius durch Kontamination der antiken Dichterstellen, vermischt mit eigenen Wendungen, ein doch ziemlich einheitliches Ganze schuf. Zuletzt einige Bemerkungen über die Alliteration, in der Gryphius die antiken Dichter übertrifft. — Die Hunderte von Zitaten sind, soweit ich sie geprüft, durchweg richtig. Auch von Druckfehlern ist das Buch fast frei. S. 45 (I, 973) ist der Punkt unrichtig; S. 88, letzte Zeile, steht 284 statt 884; S. 221, Zl. 12 v. u. *γεφελιηγερέτης*.

Im ganzen urteilt Gnerich wohl etwas zu günstig über das Jugendwerk des Glogauer Dichters. Manches, worin er Spuren dichterischer Begabung erblickt, scheint mir nur geschickte Flickarbeit. Ich möchte die Dichtung mit dem Ausdruck des alten Biographen und Lobredners unseres Gryphius, von Stosch, doch lieber als „herrliche Probe seines Fleißes" (vgl. S. 113) denn als erstes Hervorbrechen seines dichterischen Genius bezeichnen.

Wohl selten hat sich jedoch der Herausgeber des Jugendwerkes eines unserer Dichter zweiter Ordnung mit solcher Liebe, Gewissenhaftigkeit und so guter Methode seiner Aufgabe entledigt, wie wir sie in vorliegender Leistung rückhaltlos anerkennen müssen. Von seiner in Aussicht gestellten Mitarbeit an Manheimers geplanter Neuausgabe der übrigen lateinischen Dichtungen von Gryphius ist das Beste zu erwarten.

Glogau. Otto Warnatsch.

Als ich Sulger-Gebings, durch Verfasser und Stoff von vornherein gleichermaßen empfohlenes Buch, zur Hand nahm, war ich voreilig genug, mir den mutmaßlichen Inhalt auszumalen. Hofmannsthal, so meinte ich, ist eine so spezifisch österreichische, wienerische, jungwienerische Erscheinung, daß der Verfasser wohl kaum umhin gekonnt haben wird, zuvörderst ein sicherlich farbensattes Bild der komplizierten Kultur des Donaureiches und der Donaustadt, insbesondere ihrer für dies Thema vornehmlich in Betracht kommenden plutokratischen und journalistischen Schichten zu entwerfen: ein Bild, das von der Hand eines umsichtigen Nichtösterreichers gezeichnet gerade deshalb den Österreicher selbst anziehen und über das eigentlich Eigenartige heimischen Wesens belehren müßte. Hiernächst erwartete ich die österreichische Spielart der gemeindeutschen Literatur-Revolution des Jahrhundertendes, den Wiener Naturalismus und dessen sogenannte „Überwindung" dargestellt zu finden, um sodann unter der sicheren Führung des Verfassers den Entwicklungslinien der Individualität und Kunst Hofmannsthals zu folgen, da denn in dieser und jener Ererbtes und Errungenes geschieden, endlich Hofmannsthals Stellung in der Dichtung von heute und seine nicht unbeträchtliche Wirkung auf dieselbe genauer bestimmt und vielleicht abschließend aus dem zuhauf getragenen Material die Formel (oder die Formeln?) der Gesamtpersönlichkeit, soweit sich derlei ermitteln läßt, ermittelt würden.

Der Verfasser hat indes einen anderen Weg eingeschlagen. Nur scheinbar dem Naturforscher ähnlich, welcher alle anderen Lichtquellen ver-

schließt, um das reine Spektrum einer einzigen zu erhalten, sieht er so gut wie ganz ab von all den örtlichen, sozialen und politischen, von den außerordentlich starken aus- und inländischen literarischen Überlieferungen, in deren Schnitt- oder wenn man will Brennpunkt Hofmannsthal steht, lehnt es (S. 21) deutlich genug ab, sich mit dem „äußeren Leben" des Dichters zu beschäftigen, und will also von diesem überhaupt nichts anderes wissen und kennen als seine Schriften, welche am Schluß des Buches (S. 84 bis 91) mit philologischester Genauigkeit (aber doch nicht ganz vollständig) bis Februar 1905 nach der Zeitfolge verzeichnet stehen. Die Formeln der Persönlichkeit, von denen eben die Rede gewesen ist, werden nicht induktiv aus biographischen und literargeschichtlichen Voraussetzungen entwickelt, sondern ganz a priori gewissermaßen postuliert, indem sich der Verfasser einer allerdings glücklich ersonnenen Hilfskonstruktion, eines fein durchgeführten Vergleichs zwischen Böcklin und Hofmannsthal bedient („Von Natur durch Können zu Kunst" — „Von Kunst durch Können zu Kunst" —). Dann, nach einem lehrreichen, aber unzulänglichen Ansatz zu literargeschichtlicher Darstellung der zeitgenössischen Neuromantik, setzt jene oben bereits negativ charakterisierte Betrachtungsweise, die ich isolierende nennen möchte, ein, verwertet verschiedene, den Lauf einer fünfzehnjährigen sehr augenfälligen Entwicklung [1]) bezeichnende Anschauungen und Urteile Hofmannsthals wie Stellen eines und desselben Buches und heißt sie ohne Unterschied und mit gleicher Zuversicht Zeugenschaft für die Kunstlehre, Kunstübung und Weltanschauung ihres Schöpfers ablegen; zuletzt werden in einer wohl etwas äußerlichen Gruppierung, innerhalb derselben aber wieder ohne Rücksicht auf Früher und Später die lyrischen, epischen und dramatischen Schöpfungen Hofmannsthals derart gemustert und geschildert, daß die anfangs postulierte Charakteristik nachträglich bewiesen erscheint. All dies mit wohltuender Wärme, feiner Beobachtung, gutem Geschmack, gepflegtem Stil.

Referent muß sich als Gegner solches isolierenden Verfahrens bekennen, ohne dessen Vorteile zu unterschätzen, ohne auch zu übersehen, daß es sich schon als Rückschlag gegen gedankenlose aber methodisch korrekte Literaturgeschichtsschreibung teilweise rechtfertigt (vgl. auch den Verfasser S. 81). Innerhalb einer einzelnen Buchbesprechung sind weitausgreifende Erörterungen über grundsätzliche Fragen der Wissenschaft wohl nicht am Platze; soviel aber, dünkt mich, steht auch ohne Erörterung fest: wenn es wahr ist, daß die Literatur- und jede andere Geschichte zu erforschen hat, wie sich die menschlichen Dinge wirklich entwickelt haben, wenn es ferner den Tatsachen entspricht, daß auch die Ästhetik in unsern Tagen herzhaft aus einer dogmatischen und normativen sich in eine empirische, historische Wissenschaft verwandelt, so hat eine Betrachtungsweise wie die unseres Verfassers, selbst wenn sie ihr Material noch viel energischer zusammenfaßte, souveräner beherrschte, als hier wirklich der Fall ist, wenig Aussicht auf Beifall und Nachfolge, so entusiastisch sich auch jetzt z. B. ein geistreicher Aufsatz Roman Woerners [2])

[1]) Vgl. die treffliche Studie Alfreds von Berger, Neue Freie Presse 16. Juli 1905.
[2]) Beilage z. Allg. Zeitung, Jahrgang 1905, Nr. 234.

Sulger-Gebings Ergebnisse, die ja an und für sich teilweise, aber eben nur teilweise unanfechtbar sind, zu eigen macht.

Mein Hauptbedenken gegen diese Betrachtungsweise liegt darin, daß sie die Evolutionen nicht klarlegt, sondern verschleiert und infolgedessen statt der Wahrheit vielmehr deren ärgste Feinde, Halbwahrheiten, zutage fördern muß; so wird z. B. auf dem Isolierschemel derartiger Methode das Einzelphänomen, also der einzelne Dichter, die einzelne Dichtung usf. stets unverhältnismäßig wichtig aussehen und demgemäß überschätzt werden. Auch ein Hofmannsthal, der sicherlich in die vorderste Reihe der Dichter unserer Zeit gehört, erscheint allzuhoch bewertet, wenn etwa seine Kunstlehre derart vorgetragen wird, als wäre sie wie Pallas, völlig vollendet, im glänzenden Harnisch dem Haupte des Meisters entsprungen und nicht, wie doch tatsächlich, bloß eine neue Formulierung jahrhundertalter und durchaus bewußt übernommener Grundsätze und Ideen.

Polemik und Korrektur im Kleinen, mag sich's um Tatsachen, Ansichten oder Werturteile handeln, scheint mir einer methodisch so interessanten Schrift gegenüber unangebracht, umsomehr als fast jede einzelne Meinungsverschiedenheit zwischen Verfasser und Referent sich aus dem dargestellten grundsätzlichen Gegensatz herleitet und erklärt. Immerhin nimmt Sulger-Gebings „Hofmannsthal" eine hervorragende Stellung unter den allbereits ziemlich zahlreichen Monographien über zeitgenössische Dichter ein.

Wien. Robert Franz Arnold.

Notizen.

Abel von Barábás hat für ein 1903 im Magazin-Verlag zu Leipzig ausgegebenes Heft (70 S. 8°. Mk. 1,50) den anspruchsvollen Titel „Goethes Wirkung in der Weltliteratur" gewählt, man muß sagen als Reklame, denn „die größten Meisterwerke der Weltliteratur", die Barabás als vom „Faust" beeinflußt erwähnt, sind nur Byrons „Manfred" und „Kain" und Madáchs „Tragödie des Menschen". Auf Wissenschaftlichkeit kann die Schrift keinen Anspruch machen, denn die vorgenommenen Vergleiche sind oberflächlich und unkritisch, die Darstellung, übrigens eine jämmerliche Mißhandlung unserer armen deutschen Sprache, leidet an Selbstüberhebung, Frasenhaftigkeit und gänzlich unangemessenen Ausfällen gegen die deutsche Wissenschaft. Kein unbefangener deutscher Gelehrter wird sich der Tatsache verschließen, daß sie an manchen Auswüchsen gelitten hat und noch leidet; aber darüber zu schelten und zu spotten hat doch nur der ein Recht, der es selber besser machen kann, und das ist bei Herrn v. Barabás keineswegs der Fall.

Königsberg i. Pr. Hermann Jantzen.

Einen wohlgemeinten, aber wenig fördernden Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte bilden Artur Luthers drei Vorträge „Byron-Heine-Leopardi" (Moskau 1904, 114 S. 8°. Leipzig, Kommissionsverlag F. Wagner). (M. K.)

Die Jungfrau von Orleans
im tirolischen Volksschauspiel.

Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte.

Von

Adalbert Sikora (Innsbruck).

Bei meinen Forschungen über die Theatergeschichte Tirols bin ich u. a. auch auf wiederholte Aufführungen eines den Stoff der Jeanne d'Arc behandelnden Stückes gestoßen. Die Fortsetzung der Forschungen verhindert mich einstweilen, diesen Fall literarhistorisch zu behandeln und näher zu untersuchen, namentlich aber, einen eventuell vorhandenen und irgendwo verborgenen Text eines solchen Stückes ausfindig zu machen. Ich möchte hier nur mitteilen, was ich bisher gefunden habe, und glaube, daß ich damit allein schon der vergleichenden Literaturwissenschaft einen Dienst zu erweisen vermag.

An die Spitze gehört vor allem ein gedrucktes Szenarium in der Form der Szenarien, die bei den Jesuitenspielen gebräuchlich waren; es ist in einer kleinen Sammlung des Innsbrucker Museums „Ferdinandeum" (Nr. 573) aufbewahrt und hat folgenden Inhalt:

„Die von Gott besonders erkiesene, und durchgehends, sowohl wider die feindlichen Waffen, als wider alle Martern unüberwindliche
Jungfrau und Heldinn
Johanna von Ark,
oder
das berühmte Bauermägdlein
von Orleans,
mit hochgnädiger Bewilligung
in einem
Schauspiele
vorgestellt von einer ehrsamen Nachbarschaft zu
Arzl nächst Millau.
1767.

Innhalt.

Nach dem Ableiben Karls des VI. Königs in Frankreich, wurde sein Sohn und rechtmäßiger Thronfolger Karl der VII. durch Mißgunst einiger Unterthanen und durch die Macht Heinrichs V. Königs in Engeland, der sich auch auf den französischen Thron erschwingen wollte, sehr in die Enge getrieben, und schier seines ganzen Reiches beraubet. Wenige Festungen waren noch übrig, die Heinrich einzunehmen schon Anstalt machte: da Gott der allmächtige Schützer gerechter Prinzen, um desto deutlicher die Wundermacht seines Arms, und seiner Güte an den Tag zu geben, eine schlechte Bauerntochter Johanna von Ark von der Schäferey berufen, um ganzen Kriegsheeren vorzustehen, und den bedrängten König sammt dem ganzen Reiche von der Wuth ausländischer Waffen zu befreyen. Karl glaubte ihren Vorsagungen, folgte ihren Räthen, überließ ihr unter Mannskleidern den Befehlsstab, und erfuhr in kurzer Zeit die Wahrheit sowohl als die Wirkungen ihres göttlichen Berufes, so daß er sein Land von den Feinden geraumet, den Frieden vollkommen hergestellet, und sich ruhig in dem Besitz seines Thrones wieder eingesetzet fand. Die Heldinn selbst aber gerieth aus sonderbarer Zulassung Gottes, wie sie vorhergesagt hatte, in die Gefangenschaft. Sie ward mit in Engeland geführet, und weil man kein Laster ihr aufbürden konnte, unter dem falschen Vorwande der Zauberkunst, in der That aber unschuldig, nur aus Rache, und weil man sich

schämte durch ein Weibsbild
überwunden zu sein, lebendig
verbrennt.

Musikalisches Vorspiel.

Christus lehret den Baurenstand alle seine Beschwerlichkeiten überwinden und überreicht ihm dazu einen sichern Schild.

Erster Theil.

Erster Auftritt.

Die von den Aeltern sorgfältig erzogene, und zu der Schäferey geschickte Johanna

zweyter Auftritt.

Wird von einem zur Ehe begehrt:

dritter Auftritt.

Dem sie aber ihren göttlichen Bräutigam zeiget:

vierter Auftritt.

Von welchem sie auch, unter der Gestalt eines Schäfers, besuchet, und zu dem bevorstehenden gestärket wird.

fünfter Auftritt.

Ihre sorgfältige Mutter

sechster Auftritt.

Wird durch den Traum ihres Mannes erschrecket:

siebenter Auftritt.

Der dessentwegen sich des Wohls seiner Tochter durch seine Söhne erkundiget.

achter Auftritt.

Sie wird in ihrer Schäferey erstlich durch einen Einsiedel, sodann

neunter Auftritt.

Durch einen Engel zu ihrem künftigen Beruf vorbereitet:

zehnter Auftritt.

Den sie durch eine himmlische Stimme wirklich vernimmt,

eilfter Auftritt.

Und bey der Gelegenheit eines abreisenden Kaufmanns ihres Befreundens

zwölfter Auftritt.

Sich mit selben nach erlangter Erlaubniß ihrer Aeltern auf den Weg machet, um selben auszuführen.

Erstes musikalisches Zwischenspiel.

Die Seele der Johanna wird von Gott mit Waffen zu den künftigen Streiten versehen.

Zweiter Theil.

Erster Auftritt.

Der mit seinen getreuen Unterthanen beängstigte König Karl,

zweyter Auftritt.

Durch einen Brief des Commandanten von Voculeur benachrichtiget,

dritter Auftritt.

Läßt Johanna vor sich kommen, und da er sie selbst geprüfet,

vierter Auftritt.

Und ihre Vorsagungen richtig erfüllet siehet,

fünfter Auftritt.

Erhöhet sie unter Mannskleidern zu der Stelle eines Generals,

sechster Auftritt.

Giebt ihr ihren zu sich berufenen Vater sammt den drey Brüdern als Gehülfen zu,

siebenter Auftritt.

Und überreicht ihr das nach ihrem Begehren gesuchte, und an dem angezeigten Ort gefundene Schwert.

achter Auftritt.

Nachdem nun Johanna die vor Orleans sitzenden Engeländer ohne Frucht zum Abzuge ermahnet:

neunter Auftritt.

Erledigte sie nicht nur allein diese Stadt von der Belagerung, und den von den Feinden ergriffenen Abgesandten von der Gefängnis,

zehnter Auftritt.

Sondern sie erfreuete den König mit noch anderen herrlichen Eroberungen und Siegen.

eilfter Auftritt.

Die Engeländer entschließen sich, nachdem sie einen übeln Streich nach dem andern empfangen, sich noch in eine starke Festung zu flüchten:

zwölfter Auftritt.

Wobey Johanna in einem Scharmützel verwundet, den bestürzten König tröstet, und nach verbundener Wunde sich aufs neu zum Streiten rüstet:

dreyzehnter Auftritt.

Wozu sie die Botschaft eines Ausspähers noch mehr anfrischet.

vierzehnter Auftritt.

Sie nimmt also von Karl Urlaub, nachdem sie ihn ermahnet, sich zu Reims salben zu lassen:

fünfzehnter Auftritt.

Die Stadt wird zwar erobert: da aber die Feinde noch einmal auf diese einen Lust bekommen:

sechzehnter Auftritt.

Wird Johanna bey einem Ausfalle von ihnen gefangen, und nach Engeland überführet.

Zweites musikalisches Zwischenspiel.

Die Seele der Johanna wird von Christo, weil sie sein Kreuz getragen, und seinen Kelch getrunken, zu den ewigen Freuden eingeladen.

Dritter Theil.

Erster Auftritt.

Sowohl das geistliche

zweyter Auftritt.

Als das weltliche Gericht nimmt die Heldinn ins Verhör.

dritter Auftritt.

Man setzet sie öffentlich aus, wo sie von losen Buben verspottet,

vierter Auftritt.

Und sodann, unter dem Versprechen ihrer Erledigung, umsonst versuchet wird, das Bekänntniß einer Zauberkunst von sich zu geben:

fünfter Auftritt.

Wobey ihr der süßeste Trost und eine unüberwindliche Stärke von dem Himmel selbst widerfährt,

sechster Auftritt.

Sie vernimmt ihr Endurtheil mit Freuden,

siebenter Auftritt.

Und da indessen ihr Hauptankläger den Lohn seiner Bosheit empfängt,

achter Auftritt.

Endiget sie unter den auferbäulichsten Uebungen der Tugenden auf dem Scheiterhaufen ihre Marter nicht ohne herrliches Wunder zur Bewährung ihrer Unschuld.

Personen.

Karl der VII. König in Frankreich.
Johanna von Ark.
Johann von Dunois, Potons von Sautraille } zwee Grafen und Vertraute des König Karls.
Jakob, der Vater, Isabella, die Mutter } Johannae.
Georg, Stephan, Veit } Brüder Johannae.
Leander, ein Kaufmann, Anna, dessen Gemahlinn } Johannae Befreundte.
Christus als Schäfer.
Ein Engel.
Makarius, ein Einsidler.
Askott, ein Bothschafter Johannae.
Zween französische Courier.
Johann, ein lediger Bauer.
Eligius von Boveis, geistlicher Richter in Engeland.
Sigismund, dessen Kaplan.
Optat, ein Priester und Beysteher im Tode Johannae.
Graf von Suffort, engeländischer General.
Graf von Talbot, engeländischer Obrist.

Wilhelm von Estived, engeländischer Officier, und falscher Ankläger Johannae.
Rebes, ein Unterhändler Estivets.
Bedfort, weltlicher Richter.
Ein engeländischer Courier.
Ein Zeuge.
Ein Stablbrecher.
Ein Schreiber.
Gassenbuben.
Das Gefolge.
Soldaten.
Scharfrichter.

A. Z. G. E. G.“[1])

Über Aufführungen in Tirol kann ich folgende Mitteilungen machen:

1. Am 26. Februar 1766 sucht der Stadtkoch Joseph Friz et consorten um die Erlaubnis zur Aufführung des Schauspieles „von der Johanna von Arch“ im Löwenbräuhaus zu Innsbruck an, wird aber abgewiesen.

2. Am 22. Juli 1766 sucht die Gemeinde Arzl, Gericht Thauer, um die Erlaubnis an, „beyliegendes Schauspiel auf künftiges frühjahr“ aufführen zu dürfen; das Stück wurde „ad censuram“ gegeben, ohne daß eine Erledigung zu finden wäre. Es handelt sich hier um die Aufführung, zu der das wiedergegebene Szenarium gehört.

Darauf wird das Stück nicht mehr genannt bis

3. Am 15. Juni 1790 ein Johannes Mayrhofer im Namen der Gemeinde Ropen (Oberinntal) folgendes Gesuch beim Kreisamt Imst einreicht: „Unterzeichneter als ausgeschoßener der Gmd. Ropen bittet um Licenz, eine Komoedie unter dem Titel „Johanna von Archo“, und zwar unter folgenden Bedingnissen aufführen zu dürfen: 1. enthalte das hier angeschloßene Komoedienbuch nichts anstößiges, so der wahren Religion entgegen wäre. 2. Werden zu Spielung dieser Komödie solche Persohnen ausgesechen, die in einem guten Rufe sind, und der man all anderer Ausschweiffungen halber gesichert ist. 3. Wird der Polizeiordnung in allen und sonderbar wegen der Feyersgefahr genau nachgelebet, folglich auch nicht mindester Unfueg von den Zuschauern gestattet werden.“ – Das Pflegamt Peters-

[1]) = „Alles zur größeren Ehre Gottes.“

berg sagt am 4. Juli in seinem Gutachten: „ad 1. daß in dem Komedienbuch dieseits nichts anstößiges, sonderen vielmehr befunden worden, daß dieses Stück ganz nach dem Kochhemischen Lebensbeschreibung der Heiligen bearbeithet, und dem Geschmacke des gemeinen Volkes angepaßet worden seye. Nur schade, daß hierinnen keine Teufel paradieren. ad 2. u. 3. versieht man sich, daß dem gemachten versprechen sicher nachgelebet werde. Es wird daher, um die allgemeine Spielwuth zu sättigen, und sie nach und nach selbst miede zu machen, auf Bewilligung eingerathen." – Das vom Kreisamt befürwortete Gesuch wird vom Gubernium am 13. Juli bewilligt „unter den gehörigen Vorsichten und mit dem Beysaze, daß die am Ende desselben vorkommende Exekuzion der lebendigen Verbrennung, wobey, da die Obrigkeit nicht im Orte ist, für feuersgefahr nicht zureichend gesorget werden därffte, zu unterbleiben, und es also bey den Vorbereitungen zur selben ohne wirkliche Feueranlegung stehen zu bleiben hat."

4. Am 17. Juni 1791 bitten Ignaz Wöll und Johann Überlinger im Namen der Gemeinde „im Thal Sellrain" (Seitental des Oberinntales) um Bewilligung zur Aufführung des Schauspieles „Johanna von Ark", worauf das Gubernium am 25. Juni an das Kreisamt Imst den Auftrag erteilt, „daß selbes gedachter Gemeinde, wenn kein anderweiter Anstand obwaltet, die Aufführung des in der Frage stehenden Schauspieles gegen Erfüllung der diesfalls bestehenden vorschriftmäßigen Bedingnisse bewilligen möge."

5. Das Gesuch der Gemeinde Arzl (wie Nr. 2) wegen Aufführung des Schauspiels „Johanna von Ark", wird am 7. August 1795 abgewiesen, „da sie für heuriges Jahr schon ein Schauspiel („Johann der Tauffer") aufgeführt hat."

6. Am 5. April 1796 bittet „Felix Vögele im Namen einer Gesellschaft zu Wildermiemingen" (Oberinntal) um Erlaubnis zur Aufführung des „Schauspiels Johann(a)[1]) von Archa". – Vom Kreisamt Imst wurde ein Gutachten verlangt; die weiteren Akten fehlen.

7. Am 23. April 1800 begleiten das Pflegamt Hörtenberg und das Kreisamt Imst das Gesuch einiger Gemeindeleute in Telfs (Oberinntal) um Erlaubnis zur Aufführung des „Schauspiels, betitelt Johanna von Arko"; im Bericht des letzteren heißt es, daß nach

[1]) Das eingeklammerte (a) wurde weggestrichen.

erfolgter einmaliger Abweisung „in der Meynung, daß die von den k. k. Truppen in Italien kürzlich erfochtene Siege die Feindsgefahr von unsern Gränzen entferneten, diese Schauspielinteressenten ihr Gesuch erneueten, und daß, wenngleich das Stück selbst insoferne, daß keine Teufel, und andere gar zu anstößige Auftritte vorkomen, eben nicht unter die allerschlechtesten Bauernspiele gehört, man sich deshalb doch nicht getraut, auf Bewilligung einzurathen." – In der Erledigung des Guberniums vom 30. April 1800 heißt es: „Das vorgelegte Schauspiel wollte schon vor 2 Jahren eine hierländische Gemeinde aufführen (?); weil aber in dieser beruffenen Geschichte, oder Fabl die Johanna von Arko, oder sogenannte la Pucelle d'Orleans als eine Marterin praeconisiret, und verehret wird: so wurde die Aufführung dieses Schauspiels verbothen, und das Buch zurückbehalten: in Folge deßen hat dann das Kreisamt die Gemeinde Telfs über das hier wieder rückfolgende Gesuch (mit 4 Beilagen) dahin verständigen zu laßen, daß die Vorstellung dieses Schauspiels nicht gestattet werde; jedoch aber könne die Gemeinde ein anderes unanstößiges Stück wählen, und zur Censur anher vorlegen."

Zur
Motivengeschichte des deutschen Volksliedes.

Von

Emil Karl Blümml (Wien).

I.
Die Lilie als Grabespflanze.

Die Lilie, deren Heimat nach Viktor Hehn[1]) das westliche Asien oder wie uns Fonck[2]) genauer nachweist, Palästina ist, gelangte schon im grauen Altertum über Kleinasien und Griechenland zu den Römern, und von diesen verbreitete sie sich über das übrige Europa.[3]) In Deutschland wurde sie erst im 8. Jahrhundert n. Chr. durch Karl den Großen eingeführt, der sie im Kapitulare „De villis vel curtis imperatoris" im cap. LXX an erster Stelle[4]) erwähnt, doch verdankt sie diese Ehre nicht, wie man glauben möchte, ihrer Schönheit, sondern ihrer Verwendung als Heilmittel (Lilienöl). Zunächst wurde sie wohl nur in den kaiserlichen Gärten, sowie in den Klostergärten gepflanzt, was uns zwei Inventarien[5]) aus Karls des Großen Zeit beweisen, und erst später drang sie allmählich in die Gärten der Bauern ein und wurde eine volkstümliche Pflanze, was auch deutlich das Auftreten ihres Namens zeigt, der zuerst, immer in der geistlichen Literatur vorkommend, als Fremdwort behandelt

[1]) Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien, sowie in das übrige Europa. 6. Aufl. Hrsg. von O. Schrader, mit botanischen Beiträgen von A. Engler. Berlin 1894. S. 243 ff. [2]) Streifzüge durch die biblische Flora. Freiburg i. B. 1900. S. 71 f. [3]) O. Schrader, Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde. Straßburg 1901. S. 503. [4]) A. Kerner, Verhandlungen des zool. bot. Vereins in Wien. V (1855), 791; R. v. Fischer-Benzon, Altdeutsche Gartenflora. Kiel und Leipzig 1894. S. 32. [5]) Fischer-Benzon a. a. O. S. 32.

ward und erst später, als er in immer weitere Schichten eindrang, als solches nicht mehr gefühlt wurde.

Da nun die Friedhofsflora ihre Pflanzen alle aus der Flora der Bauerngärten schöpft, was ich an anderer Stelle[1]) eingehend gezeigt habe, so darf es nicht wundernehmen, daß auch die Lilie auf Gräber gepflanzt wird, obwohl Fr. Unger[2]) dieselbe nicht als Totenpflanze erwähnt; sie wird aber durch meine Arbeit über die niederösterreichische Friedhofsflora für Niederösterreich[3]) als Grabespflanze sichergestellt, wofür uns überdies außer den Volksliedern auch Dichter Belege bieten. So heißt es bei L. Uhland in dem Gedichte die „Drei Fräulein": [4])

Da schwoll ein frischer Hügel auf
Dort bei den weißen Lilien;
Sie setzte sich darauf.

In dem Gedichte „Der Rosengarten" sagt die Königin: [5])

Und sind meine Rosen zertreten,
Erschlagen die Jünglinge treu,
So will ich auf Rosenblätter
Sie legen in die Erden,
Und wo der Rosengarten war,
Soll der Liliengarten werden.

Noch deutlicher aber heißt es bei Ernst Moritz Arndt: [6])

Drauf ließ sie wohl graben ein tiefes Grab,
Sie pflanzte Rosen und Lilien d'rauf.

Zwar finden wir schon bei den Griechen und Römern die Sitte, Blumen, besonders Rosen und Veilchen auf die Gräber zu streuen, ja zweimal sind es sogar Lilien, die uns bezeugt sind, [7]) und zwar für die Griechen bei Dioskorides, lib. III:

Βαλλεθ ὑπερ τυμβα πολια κρινα

und für die Römer bei Vergilius, Äneide VI, 884:

Tu Marcellus eris manibus date lilia plenis.
Purpureos spargam flores animamque nepotis
His saltem accumulem donis,

aber die ersten Christen verschmähten diese sepulchrale Sitte, was deutlich aus der Apologie „Octavius" [8]) des Minucius Felix (etwa

[1]) Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, XI (1901), 210 ff. [2]) Die Pflanze als Totenschmuck und Gräberzier. Wien 1867. [3]) a. a. O. S. 212, Nr. 23. [4]) Gesammelte Werke, hrsg. von H. Fischer. I, 143. [5]) a. a. O. I, 147. [6]) Gedichte. Leipzig 1843. S. 290. [7]) Joh. Kirchmann Lubecensis, De funeribus Romanorum. Editio quarta prioribus correctior. Francofurti 1672. S. 373 ff. [8]) lib. XII, cap. 6.

180 n. Chr.) und aus der Apologie[1]) des Märtyrers Justinus (2. Jahrh. n. Chr.) hervorgeht. Allmählich drang sie aber doch ein, wie uns Hieronymus (ep. XXVI: caeteri mariti super tumulos conjugum spargunt violas, rosas, lilia, purpureosque flores et dolorem pectoris his officiis consolantur), der auch wieder die Lilie als Streupflanze erwähnt, und Aurelius Clemens Prudentius (etwa 348 – 410) in einem seiner Totenlieder:[2])

Nos tecta fovebimus ossa — Titulumque et frigida saxa
Violis et fronde frequenti, — Liquido spargemus odore

beweisen. Ja, Gregor von Tours (538 – 593) gibt an, daß es zu seiner Zeit allgemein unter den Landleuten üblich war, die Gräber mit Blumen zu bestreuen.[3]) Durch diese Zeugnisse wird aber nur die Übernahme des Ausstreuens von Blumen auf die Gräber durch die Christen von den Römern bezeugt, während das Bepflanzen der Gräber mit Blumen erst der christlichen Zeit angehört.

In den deutschen Volksliedern findet sich nun der Glaube, daß die Blumen selbst aus den Gräbern sprießen, und A. Koberstein[4]) hat daraus, unter Berücksichtigung des bei anderen indogermanischen Völkern gefundenen gleichen Glaubens, geschlossen, daß wir es hier mit einem indogermanischen Glauben zu tun haben, der in die indogermanische Urzeit zurückgeht und auf dem Seelenwanderungsglauben beruht. In dieser Auffassung sind ihm dann Reinhold Köhler,[5]) Jakob Grimm[6]) u. a. gefolgt. Diese Ansicht, die Koberstein,[7]) J. Grimm,[8]) R. Köhler,[9]) A. Ritter v. Perger,[10]) A. Hauffen,[11]) M. E. Marriage[12]) durch zahlreiche Beispiele stützten und illustrierten, ist in ihrem Grundgedanken wohl richtig, doch in Deutschland in bezug auf die Lilie dahin abzuändern, daß diese Blume in bezug auf diesen Glauben nicht primär, sondern sekundär ist, d. h. daß, als sie in Deutschland schon ziemlich eingebürgert war, der alte Glaube auf sie übertragen wurde, da sie als Zeichen für die Unschuld und als der Maria geheiligt, dafür be-

[1]) lib. II, cap. 80. [2]) Carmina, ed. A. Dressel. Leipzig 1860. S. 65. [3]) O. Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen. Marburg 1885. S. XCVI. [4]) Weimarisches Jahrbuch f. deutsche Sprache, Lit. u. Kunst. I (1854), 95. [5]) ebd. I, 479. [6]) Deutsche Mythologie. 4. Ausgabe. II, 689. [7]) a. a. O. I, 76 ff. [8]) a. a. O. II, 689 f.; III, 245 f. [9]) a. a. O. I, 479 ff.; Kleinere Schriften. Berlin 1900. III, 274 ff. [10]) Deutsche Pflanzensagen. Stuttgart 1864. S. 11 ff. [11]) Die Sprachinsel Gottschee. Graz 1895. S. 178 ff. [12]) Alemannia. XXVI (1898), 127 ff.

sonders empfänglich war. Diese Übertragung fand frühestens im 11. Jahrhundert statt, aus welcher Zeit, wie das Folgende lehren wird, Parallelen aus der geistlichen Literatur vorliegen. Weiter ist die Lilie als Totenblume ein besonders deutscher Zug, der sich wohl auch hie und da bei den Skandinaviern, die übrigens den alten Glauben mit den alten Pflanzen (Linde und Eiche) beibehalten haben, findet, sonst aber nur selten bei einem europäischen Volke auftritt, denn die Slaven setzen ihre Nationalblume, die Raute, an deren Stelle, die Engländer die Rose, die Franzosen die Eiche u. dgl. Es tritt daher in Deutschland der alte Glaube, der bei den anderen Völkern größtenteils noch an den alten Pflanzen haftet, als eine sekundäre Erscheinung bei der Lilie auf und kann daher in bezug auf diese nur als eine Mischung christlich-heidnischer Meinung betrachtet werden, was das Folgende lehren wird.

Die Lilie als Sinnbild der Unschuld und Mariens.

Die Lilie (Lilium candidum L.) galt schon bei den alten Juden, wie deutlich aus den Stellen des Hoheliedes hervorgeht, als Sinnbild der Reinheit und wurde als solches von der katholischen Kirche übernommen, und zwar zunächst als Sinnbild Mariens, als Zeichen für deren Keuschheit, denn schon die kirchlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte vergleichen Maria sehr häufig mit einer Lilie,[1]) daher man auch das Hohelied auf sie bezog, wobei jedoch auffällig ist, daß, obwohl die Lilie schon im 12. Jahrhundert als Zeichen der Keuschheit für beiderlei Geschlechter galt, sie erst in den letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts bleibend in den Verkündigungsbildern auftritt.[2]) Doch auch den Heiligen wird sie im Verlaufe der Zeit als Attribut der Keuschheit beigegeben, und insbesondere sind es die Heiligen Josef, Alois von Gonzaga, Johannes der Täufer, Anton von Padua, Franziskus von Assisi, Kajetan von Thiena, Kasimir, Wilhelm von Montpellier, Norbert und Gertrude, die sie in der Hand tragen. Ja selbst Thórr trug in späteren Zeiten in der Rechten den Blitz und in der Linken ein Szepter, das in eine Lilie endigte,[3])

[1]) s. A. Salzer, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Linz 1893. S. 166 ff.; 121 Anm. 7 (für die Folgezeit). [2]) Georg Zappert, Vita beati Petri Acotanti. Wien 1839. S. 14 f. und Anm. 20–24. [3]) Perger a. a. O. S. 79.

gerade so wie die Engel in der mittelalterlichen Kunst als Attribut einen oben in eine Lilie auslaufenden Stab tragen.[1])

Interessant sind nun die Beziehungen Mariens im Mittelalter zur Lilie. Clemence Isaure de Toulouse gründete die jeux floreaux, und der Preis für das schönste Marienlied war eine silberne Lilie.[2]) Bei Alcoya in Valencia fand man das Bild der unbefleckten Empfängnis in einer Lilienzwiebel.[3]) Der von König Garsias VI. von Navarra gegründete Lilienorden verdankt seine Gründung dem Umstande, daß der kranke König durch ein kleines, in einer Lilienzwiebel gefundenes, wundertätiges Marienbild geheilt wurde.[4]) Als einst ein Mönch zum hl. Ägidius kam und ihn um Aufklärung betreffs der unbefleckten Empfängnis Mariens bat, da schrieb der hl. Ägidius mit einem Stabe drei Fragen in den Sand, nämlich, ob Maria vor, in oder nach der Empfängnis ihre Jungfräulichkeit bewahrt habe, und bei jeder dieser Fragen wuchs sofort eine Lilie aus dem dürren Grunde.[5]) Von der Sandkirche zu Aschaffenburg erzählt man sich, daß zur Zeit des Interregnums (13. Jahrhundert) Kriegsknechte drei blühende Lilien unter einem Busche fanden und sie abbrachen; am nächsten Tage blühten dort wieder drei, und abermals wurden sie gebrochen, was aber nur zur Folge hatte, daß tags darauf nochmals drei blühende Lilien dort standen, was, da die Söldner die Absicht hatten, die Pflanzen in ihre Heimat mitzunehmen, die Ursache war, daß diese die Erde aufgruben, jedoch keine Zwiebeln, sondern an Stelle derselben ein Muttergottesbild fanden, das man in die Stiftskirche zu Aschaffenburg brachte, jedoch am nächsten Morgen wieder an seiner ursprünglichen Fundstelle vorfand, so daß man sich entschloß, dort eine kleine Kapelle, aus der 1273 die Sandkirche zur weißen Lilie hervorging, zu erbauen.[6]) Den dem Tode Nahen reicht Maria, als die Trägerin der Reinheit, nach schwedischem Volksglauben[7]) eine Rose oder Lilie zum Zeichen, daß er nun in die himmlische Reinheit eingehe. Im Kloster Corvay an der Weser erschien jedem

[1]) W. Wackernagel, Kleinere Schriften. Leipzig 1872. I, 399. [2]) W. Menzel, Christliche Symbolik. Regensburg 1854. II, 32. [3]) Perger a. a. O. S. 79 f. [4]) Perger a. a. O. S. 79; Menzel a. a. O. II, 31. [5]) Menzel a. a. O. II, 32. [6]) A. v. Herrlein, Die Sagen des Spessarts. Aschaffenburg 1851. S. 13 f., Nr. 8. [7]) Arv. Aug. Afzelius, Volkssagen und Volkslieder aus Schwedens älterer und neuerer Zeit, übersetzt von F. H. Ungewitter. Leipzig 1842. III, 240.

Mönch drei Tage vor seinem Tode in seinem Chorstuhle eine weiße Lilie, mit deren Hinsterben auch er stirbt.[1]) Solche Todeslilien finden sich auch noch in den Klöstern Hildesheim und Breslau,[2]) während eine weiße Rose, deren Farbe schon auf eine Gleichsetzung mit der Lilie hindeutet, in den Klöstern zu Lübeck und Altenburg auftritt.[3]) Damit hängt dann zusammen, daß Verstorbene selbst in Gestalten von Lilien, die symbolisch die Reinheit, in die sie gekommen, in der sie sich befinden, ausdrücken, auftreten. So erschien der hl. Norbert (gest. 1134), der auch eine Lilie als Attribut trägt, einem seiner Jünger als Lilie: Alii similiter fratri, qui sacerdos erat, apparuit in propria effigie stans coram eo. Sed statim effigies ipsius hominis mutabatur in florem miri candoris, in modum floris lilii, quem Angeli suscipientes ad aethera deferebant.[4]) Im 12. Jahrhundert wird von einem Zisterzienser gesagt, daß ihm im Traume der Tod vierer seiner Genossen unter der Gestalt von vier Lilien vorbedeutet wurde: Aspiciebat in visu noctis et ecce duo angeli de coelis advenientes, de multis liliis, quae in coemeterio ipsius Monasterii aparebant, quatuor praeciderunt, et secum ad sidera detulerunt. — Mox igitur in eodem Coenobio defuncti sunt quatuor fratres boni et religiosi, de quibus certum est, quod per quatuor lilia de coemeterio praecisa fuerint designati.[5]) Jeder Klosterbruder ist hier durch eine Lilie bezeichnet, was auf seine Keuschheit und irdische Reinheit anspielt; soll nun diese irdische Reinheit in die himmlische umgesetzt, beziehungsweise als himmlische wiedergeboren werden, d. h. soll das Leben eines Bruders zu Ende gehen, dann wird von Engeln das Symbol seiner irdischen Reinheit in den Himmel gebracht und so in das Symbol seiner himmlischen Reinheit verwandelt.

Aus den Gräbern der Heiligen wachsen jedoch auch Blumen, die auf Maria Bezug haben, nämlich Rosen und Lilien. Während die Lilie Symbol der Unschuld ist, stellt die Rose ein uraltes Symbol der Liebe vor, und ist daher in erster Linie Maria, als der Mutter der Liebe und des Erbarmens und als der allgemeinen Fürbitterin

[1]) Br. Grimm, Deutsche Sagen[2]. Berlin 1865. I, 309 f., Nr. 264. Ein ähnliches Wunderzeichen gibt in Turpins Chronik den Tod der im nächsten Sarazenenkampfe fallenden Ritter Kaiser Karls im voraus kund. [2]) Perger a. a. O. S. 80. [3]) Menzel a. a. O. II, 284, mit weiterer Literatur. [4]) Vita S. Norberti. Ann. S. S. Jun. I, 857 f. [5]) Zappert a. a. O. S. 29 Anm. 24.

der Sünder, zugeeignet.[1]) Aus diesem Grunde ist sie daher auch besonders auf den Gräbern jener zu treffen, die Maria besonders verehrten, wobei es jedoch ganz gleichgültig ist, ob sie unwissend oder gelehrt waren, ob sie einen sittlichen oder unsittlichen Lebenswandel führten, denn ihre Liebe und Verehrung zu Maria wiegt alles andere auf. Die Rosen auf ihren Gräbern, auf denen meist noch Ave Maria steht, haben mit dem Seelenglauben nichts zu tun, sondern sind nur ein Symbol der Liebe. Einige Beispiele werden dies klarlegen. Aus dem Grabe des hl. Joscio, der Maria sehr verehrte, wuchs eine Rose mit den fünf Buchstaben M. A. R. I. A.,[2]) und dasselbe erzählt man auch von Josbert, einem Mönche des Klosters Doel, der 1186 starb.[3]) Ein Exkommunizierter, der jedoch ein großer Marienverehrer war, stirbt, und man verweigert ihm das Begräbnis; da erscheint jedoch Maria dreimal dem Dechant, und in des Toten Munde findet man eine Rose.[4]) Ein Mönch, der sich sehr darüber kränkte, quod nullam specialem sciebat orationem in honorem b. V., wählte sich fünf Psalmen aus mit den Anfangsbuchstaben M. A. R. I. A., und diese sang er fleißig; dafür fand man nach seinem Tode fünf Rosen in seinem Munde.[5]) Ein Ritter bestellt ein Mädchen zu sich; da es jedoch Samstag ist und er, der ein glühender Marienverehrer ist, hört, daß sie Maria heiße, verschont er sie und bringt sie in ein Kloster; bald darauf stirbt er im Turnier und wird an Ort und Stelle begraben; infolge einer Erscheinung Mariens untersucht man seinen Leichnam und findet in seinem Munde eine Rose, worauf er in geweihte Erde übertragen wird.[6]) Josbertus singt fünf mit M. A. R. I. A. beginnende Psalmen; aus seiner Leiche sprießen fünf Rosen.[7]) Dasselbe erzählt man auch von anderen Klerikern.[8]) Einige aus den Gräbern wachsende Rosen beziehen sich auf die Liebe zum Glauben im allgemeinen, die sogar vor dem Märtyrer-

[1]) Menzel a. a. O. II, 279. [2]) Vincentius Bellovacensis, Speculum historiale, lib. VII, cap. 116b; Perger a. a. O. S. 14; A. Mussafia, Studien zu den mittelalterlichen Marienlegenden. Wien 1888. II, 54. [3]) Fr. H. von der Hagen, Gesamtabenteuer. Stuttgart 1850. III, S. CXXVI. [4]) A. Mussafia a. a. O. I (1887), 49, Nr. 35 (13. Jahrh.) [5]) ebd. I (1887), 72, Nr. 50 (13. Jahrh.) [6]) Vincentius Bellovacensis, l. c. lib. VII, cap. 102 f.; Mussafia a. a. O. II (1888), 51. [7]) Thomas Cantimpratensis († etwa 1280), Apiarium ed. Colvener, Duaci 1597, s. 543 ad 1186; vgl. Vincentius Bellovacensis, l. c. VII, cap. 116b; Mussafia II (1888), 61. [8]) Mussafia II (1888), 90, Nr. 88.

tod nicht zurückschreckt. Dies ist der Fall bei den Rosen des hl. Alexander Martyr, des hl. Rufin, des hl. Julian, des hl. Aciphelus und der hl. Viktoria.[1])

Schon oben wurden Fälle angeführt, aus denen hervorgeht, daß die Verehrung Mariens, ausgedrückt durch die auf den Gräbern wachsenden oder im Munde vorfindlichen Rosen, welche die Inschrift Ave Maria noch als nähere Bestimmung tragen können, selbst ein sittenloses Leben aufwiegen kann, nur erscheint dann Maria, damit der Betreffende in geweihter Erde bestattet werde, in eigener Person und offenbart sich. Diese Offenbarung der hl. Maria kann jedoch wegfallen, wenn ihre Blume, die Lilie, an ihre Stelle tritt, und damit erklären sich sofort alle Fälle, wo eine Lilie in Verbindung mit der Inschrift „Ave Maria" auftritt, auf ganz natürliche Weise. Auf dem Grabe eines Menschen, den man seiner Sittenlosigkeit, seiner Ignoranz oder anderer Gründe wegen nicht für den Himmel, d. h. für die himmlische Reinheit würdig erachtet, ihn daher auch sehr oft nicht in geweihter Erde bestattet, da man ihn für einen großen Sünder hält, dem nicht vergeben wird, wächst, da er ein Marienverehrer war, eine Blume, welche die Worte Ave Maria aufweist, also seine Vorliebe für Maria auch äußerlich kundgibt. Diese Blume ist nun in allen genannten Fällen eine Lilie, weil dadurch ausgedrückt werden soll, daß ihm wegen seiner Verehrung der Maria verziehen wurde, d. h. daß er sich im Zustande der himmlischen Reinheit befindet, also im Himmel und bei Maria ist. Es ist also auch in diesen Fällen die Lilie kein Überbleibsel eines alten Seelenglaubens, sondern nur ein Symbol, welches das Eingehen in und das Verweilen an einem bestimmten Ort (Himmel = Ort der Unschuld und der Reinheit) zum Ausdruck bringt. Unter diesem Gesichtspunkte ist es zu betrachten, wenn A. Manrique[2]) von einem Zisterzienser, der nichts anderes als die zwei Worte „Ave Maria" lernte, berichtet, daß nach seinem Tode aus seinem Grabe eine Lilie mit der Goldschrift „Ave Maria" herauswuchs: In

[1]) Menzel a. a. O. II, 284. [2]) Ann. ord. Cisterc. Lugduni 1642. II, 89, Nr. 12 ad ann. 1147; Philippus Seguinus, Sanctorum ord. Cisterc. lib. 3, cap. 93 (B. Joannes); Jacobus a Voragine († 1298), Legenda aurea, ed. Th. Graesse. Leipzig 1850. S. 221, cap. LI, 2; Joh. Bonifac. Bagatta, Admiranda orbis christiani. Ed. sec. Augsburg und Dillingen 1700. S. 405 b, Nr. 3; Mussafia a. a. O. II (1888), 62; F. Liebrecht, Germania. I (1856), 267.

Grandisylva ait, Bertrandus abbas et Guillelmus Montis Pesulani dominus, monachus, nec non conversus ille, quem historiae produnt nihil praeter haec duo vocabula scivisse, scilicet „Ave Maria“ ex cujus ore post mortem jam tumulati lilium prodiit, Ave Maria litteris aureis scriptum habens. Die Lilie selbst soll aus dessen Herz hervorgewachsen sein.[1]) Dieselbe Begebenheit erzählt auch ein deutsches Gedicht von einem Ritter, der in das Kloster Citeaux eintrat, aber nur die Worte „Ave Maria“ lernte und deshalb von den andern Mönchen ausgelacht wurde; nach seinem Tode sproß jedoch eine hohe Lilie aus seinem Grabe, deren Blätter in Goldschrift die Worte „Ave Maria“ aufwiesen, und als man nachgrub, fand man die Wurzel der Lilie in seinem Munde sprossend:

Er starp und(e) wart begraben.
dar nâch wart vil schiere erhaben
Eines zeichens daran,
den bruodern kunt wart getân,
wie im vergolten was sîn habe:
ein lilje wuohs ûz sînem grabe,
diu ûf an schoenen bluomen trat;
an ein ieglîchez blat
was von goldes buochstaben
„Ave Maria“ wol erhaben.
Des nam die bruoder wunder
und gruoben alle hin under,
unz sie dô kvâmen ûf den grunt,
sie sâhen im in sînen munt:
Dô was diu wurz der bluomen
entsprungen ûf dem guomen
in des menschen munde.[2])

Klarer wird diese poetische Bearbeitung durch eine bergische Sage,[3]) die berichtet, wie ein weltlich gesinnter Ritter seine Zeit ausschließlich mit Saufen, Spielen, Fluchen und Schwören zubrachte, jedoch gewohnheitsmäßig die Worte „Ave Maria“ betete. Später, alles Irdische als eitel erkennend, trat er in das Kloster Altenberg, konnte jedoch dort durch nichts bewogen werden, etwas zu lernen, sondern sprach nur immer die Worte: „Gegrüßt seist du, Maria!“ Vor seinem Ende wies er Beichte und letzte Ölung zurück, starb jedoch mit den Worten „Ave Maria“ auf den Lippen. Auf seinem Grabe

[1]) Johannes Gobius, Scala coeli ed. J. Zainer. Ulm 1480; Mussafia a. a. O. III (1889), 41, Nr. 17. [2]) G. Zappert a. a. O. S. 31; Fr. Pfeiffer, Marienlegenden. Stuttgart 1846. S. 108 f.; v. d. Hagen, Gesamtabenteuer. III, 592 f.; übersetzt in Joh. Graf Mailáth, Auserlesene altdeutsche Gedichte. Stuttgart 1819. S. 49 f. [3]) Otto Schell, Bergische Sagen. Elberfeld 1897. S. 258 f., Nr. 10; poetisch bearbeitet von K. Simrock, W. Müller von Königswinter, Joh. Bapt. Rousseau, Montanus (vgl. Schell a. a. O. S. 259); vgl. auch Alex. Kaufmann, Quellenangaben und Bemerkungen zu Karl Simrocks Rheinsagen und Alexander Kaufmanns Mainsagen. Köln 1862. S. 20, Nr. 12.

wuchs eine Lilie mit diesen Worten und entsprang dieselbe aus seinem Munde. Dieselbe Sage weist später, im Jahre 1326, der Servitenorden auf: Vix spiritum Deo reddiderat B. Franciscus, quando ex ejus ore Lilium prodiit, in cujus quolibet folio aureis litteris legebatur AVE MARIA.[1]) Noch 1499 findet man in der Hand der großen Marienverehrerin Franziska aus dem Servitenorden eine grünende Lilie: Cum B. Francisca de Cumis ex ordine Servorum B. Mariae extremum vitae persolvisset Mantuae an. 1498 accidit sequenti anno, ut ad Ecclesiam et locum in ampliorem formam redigendam, oporteret Monialium ossa ex priori in alteram foveam intra septa Monasterii interioris Ecclesiae transferre, quare Corpus B. Franciscae, quasi tunc fuisset tumulatum, recens et olens repertum fuit, ac insuper, quod fuit mirandum, manu tenens lilium virens, ac si e terra tunc vernans collectum fuisset.[2]) Auch aus dem Grabe des Andreas von Burgos aus dem Servitenorden wuchs eine Lilie, die dann, als sie betastet wurde, wieder verschwand: Aliquando super sepulchrum B. Andreae de Burgo S. Sepulchri ex Ordine Servorum B. Mariae, lilium cum Palma exortum est, quod cum quidam frater plus nimio curiosut legere, aut contrectare vellet, evanuisse fertur.[3]) Die beiden letzteren Fälle (sel. Franziska und sel. Andreas) sind schon anderer Art, hier drückt die Lilie überhaupt den Zustand der Reinheit, den Aufenthalt im Himmel aus. Wenden wir uns jedoch wieder zu den Fällen mit der „Ave Maria"-Aufschrift zurück. 1350 wird von einem Manne in der Bretagne namens Salaun berichtet, daß er einfach und sittsam lebend, nur die Worte „Ave Maria" auf den Lippen führte: cujus simplicitatem et devotionem volens Deus post mortem sibi acceptam fuisse demonstrare, hoc insigne fecit miraculum; nam cum defunctum hunc innocentem et simplicem Salaun vicini sub arbore sepelissent, eodem loco, ubi solebat sibi lectum sternere; qui erat nuda humus fonti adjacens, accidit ut postea pulcherrimum lilium miraculose supra ipsius tumulum cresceret, cujus flores repraesentabant haec verba: Ave Maria, aureis litteris exarata.[4]) Und noch 1513 erzählt man sich in der Bretagne, daß aus dem Grabe des blödsinnigen Salaür, der sein Leben der Jungfrau weihte, durch 40 Jahre kümmerlich lebte und nichts anderes

[1]) A. Gianio, Annal. ord. Servor. ad ann. 1326. Lucae 1719. I, 252g.; Bagatta a. a. O. S. 406a, Nr. 10. [2]) Bagatta a. a. O. S. 406a, Nr. 11.
[3]) Bagatta a. a. O. S. 406a, Nr. 12. [4]) Bagatta a. a. O. S. 405b, Nr. 7.

als „Ave Maria“ und „Salaür möchte Brot“ sprach, eine schöne duftende Lilie wuchs, auf deren Blättern mit goldenen Buchstaben „Ave Maria“ stand.[1]) Ähnliches erzählt auch ein französisches Fabliau über die Gründung der Kirche von Folgoat in der Bretagne.[2])

Aus dem Grabe des tugendhaften Wilhelm, eines Zisterziensers, wächst eine Lilie, welche die Schrift „Ave Maria“ aufweist (in Grandisylva beatus Guillelmus dominus Montis Pessulani, qui in ordine cisterciensi ita vitam instituit, ut vivens egregiis virtutibus, mortuus crebris miraculis clarus effulserit; e cujus ore, corpore jam tumulato, lilium pulcherrimum prodiit, litteris aureis, Ave Maria undique decoratum).[3]) Dies dürfte nur eine Abschwächung des oben besprochenen Falles sein, wo der Zisterzienser nur die Worte „Ave Maria“ sprechen kann. Ein unzüchtiger Mönch, der jedoch Maria sehr verehrte, ertrank und wurde außerhalb des Friedhofs begraben; Maria befiehlt jedoch, ihn auf würdige Weise zu bestatten; man findet drei Lilien in seinem Munde.[4]) Bei einem ertrunkenen Glöckner, der außerhalb des Kirchhofs begraben wurde, findet man Lilien im Munde,[5]) ebenso bei einem anderen Kleriker,[6]) doch wird uns nicht berichtet, ob dieselben später in geweihter Erde beigesetzt wurden, bekannt ist jedoch, daß sie Marienverehrer waren. Ein Kleriker, der sich zeit seines Lebens tadelhaft aufgeführt hatte, jedoch ein Marienverehrer war, war gestorben und bereits mit dem Leichentuche bedeckt; da kam seine Schwester, die von seiner Krankheit nichts erfahren hatte, herbei, damit sie ihn noch einmal sehe, und man entblößt daher sein Gesicht, wobei man eine Lilie in seinem Munde findet.[7]) Interessant ist auch eine Sage aus Niedersachsen:[8]) Ein Reiter lag in althannöverischen Zeiten zu Edemissen; einige Zeit hielt er sich immer recht brav, dann kam er jedoch ins Spielen und Fluchen, bereute wieder, doch ging das Spielen, sobald er mit seinen Kameraden zusammenkam, wieder von neuem an;

---

[1]) Volkslieder aus der Bretagne. Ins Deutsche übertragen von A. Keller und E. v. Seckendorff. Tübingen 1841. S. 242; M. Schottky, Kölner Zeitung 1847, Nr. 328. [2]) R. Köhler a. a. O. I, 483. [3]) Bagatta a. a. O. S. 405b, Nr. 4. [4]) Mussafia a. a. O. I (1887), 76, Nr. 40 (13. Jahrh.). [5]) Ders. II (1888), 84, Nr. 55. [6]) Johannes Gobius a. a. O.; Mussafia a. a. O. III (1889), 41, Nr. 18. [7]) Mussafia a. a. O. II (1888), 88, Nr. 82. [8]) G. Schambach und W. Müller, Niedersächsische Sagen und Märchen. Göttingen 1855. S. 233 ff., Nr. 241.

eines Abends ritt er nach Edemissen zurück; da erschrak sein Roß vor einem aufspringenden Wild, warf ihn ab und er wurde zu Tode geschleift; als er begraben war, glaubten alle, daß seine Seele nun beim Teufel wäre, doch auf seinem Grabe wuchs eine Lilie, die immer größer wurde und zuletzt blühte, wobei eine Schrift sichtbar wurde, die niemand, auch nicht der Pastor lesen konnte, und erst einem katholischen Geistlichen gelang es nach längerer Zeit, die großen, goldenen Buchstaben zu entziffern und folgendes zu lesen: „Zwischen Himmel, Erde und Steigbügel gedachte ich an Gott, bekehrte mich und bin selig geworden." Die Schrift ist wohl erst eine spätere Zutat, als die lutherische Bevölkerung den Sinn der Lilie allein nicht mehr verstand, daher kann sie auch nur ein katholischer Geistlicher lesen.

Daß die Lilie, ohne sich auf Maria zu beziehen, ein Symbol sein kann, das anzeigt, daß der Betreffende nun im Orte der Reinheit (Himmel) sei, wurde schon oben angedeutet. Hierher sind dann noch folgende Fälle zu stellen: Aus dem Grabe des Benediktiners und Einsiedlers Arnold Wion wächst 320 Jahre nach seinem Tode eine Lilie (in ejus ore post spatium annorum trecentorum viginti, lilium quasi recens natum nive candidius inventum est);[1] aus der Brust des hl. Vitalis, Bischofs von Salzburg, wächst eine Lilie[2] (ex ejus jam sepulti pectore candidissimum lilium per ipsa se tumuli marmora, et munimenta in lucem penetravit, praesulisque integerrimi virgineam mentem, corpusque ab omni impuritatis labe intactum mundo prodidit); aus dem Antlitze des hl. Rufinus Martyr, der ertränkt wurde, sprossen, als man den Leib nach längerer Zeit fand, Lilien (in cujus ore lilium florens repertum ferunt, in quo, veritas ter in flore impressa, cernebatur);[3] aus dem Hügel des Camalduenser Ambrosius wuchsen Lilien (cum praedictus Dei servus sexagenarius e vita decessisset, 12 kal. novembris, candidissima lilia intra paucos dies supra ejus tumulum suborta sunt, et non semel Eremitis collecta);[4] dasselbe wird auch vom Kapuziner Franciscus a Canobio zum Jahre 1270 berichtet (post aliquod temporis curriculum, candidissimum ac pulcherrimum ex eo lilium ortum fuit, cujus radicem, cum fratres diligentius explorassent, eam ex ipsius

[1]) Bagatta a. a. O. S. 405 b, Nr. 5. [2]) Ders. 405 b, Nr. 6. [3]) Ders. 406 a, Nr. 9. [4]) Ders. 408 a, Nr. 31.

ore pullulasse cernunt).[1]) Weiter entsprossen Lilien den Gräbern des Augustiners Ugolinus von Cortona,[2]) des hl. Marianus und Einsiedlers Eusebius;[3]) ebenso wuchs aus der Hirnschale des im Walde unbegraben liegenden hl. Primus eine Lilie,[4]) zum Zeichen, daß er nicht ein Sünder oder Vogelfreier, sondern im Himmel sei.

Die Lilie ist daher, wie die ganze Untersuchung bisher hinlänglich gezeigt hat, zunächst Unschuldssymbol, und zeigt sie da entweder die körperliche Unschuld (Maria, verschiedene Heilige) an oder den Unschuldszustand, in den man gekommen, also eine Umschreibung für das Befinden im Orte der Seligen, im Himmel. Aus dieser letzteren Bedeutung kann nun leicht eine zweite gefolgert werden, nämlich die Lilie als Symbol des ewigen Lebens und des Lebens überhaupt, und damit kommen wir zu zwei Geschichten, die unseren bisherigen Ausführungen widersprechen würden, sich aber so leicht in das Ganze einfügen lassen. Die Brüder Grimm berichten in den Kinder- und Hausmärchen (Nr. 9), daß ein Vater schwört, seine zwölf Söhne zu töten, wenn das dreizehnte Kind ein Mädchen wird. Die Söhne entfliehen in den Wald und leben dort in einem kleinen Häuschen. Ihre Schwester findet sie dort, bricht jedoch unvorsichtigerweise zwölf Lilien, die ihre menschliche Lebenskraft symbolisieren, ab, wodurch die Brüder zu Raben werden und erst dann wieder zu Menschen werden können, wenn ihre Schwester sieben Jahre nicht spricht und nicht lacht. H. Düntzer[5]) überliefert vom Doktor Faust, daß derselbe auf der Frankfurter Messe in einem Wirtshause in der Judengasse vier Zauberer sieht, die sich die Köpfe abschlagen, währenddem läßt jedoch der Hauptzauberer in einem Glase mit destilliertem Wasser stets eine Lilie aufsprossen, die, sobald der Kopf wieder angesetzt war, augenblicklich verschwand. Als dem Hauptzauberer der Kopf abgeschlagen wurde, ging Faust, der über die Anmaßung und Frechheit dieser Leute erbost war, zur Lilie und schlitzte deren Stengel durch, was zur Folge hatte, daß die Zauberer ihrem Meister den Kopf nicht mehr anfügen konnten.

Versuchen wir nun noch einen Überblick über die Beinamen

---

[1]) Bagatta a. a. O. S. 408a, Nr. 34. [2]) Ders. 406a, Nr. 16. [3]) Menzel a. a. O. II, 33. [4]) Menzel a. a. O. II, 33. [5]) Das Kloster. Hrsg. von J. Scheible. Stuttgart 1847. V, 187 und Anm. 201.

Mariens, die sich auf die Lilie beziehen, für das mittelalterliche Deutschland zu gewinnen, wobei aufmerksam zu machen ist, daß eine ununterbrochene Reihe solcher Beinamen erst im 12. Jahrhundert beginnt, also zu einer Zeit, wo die Verehrung Mariens in Deutschland schon allgemein eingebürgert war.[1])

Fußend auf der bekannten Stelle des Hoheliedes (2, 2: sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias) wird in dem Melker Marienliede, das aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhunderts stammt,[2]) Maria mit der Lilie unter den Dornen verglichen, wobei jedoch der Name Lilie noch als Fremdwort lilium gefaßt wird:

Mersterne, morgenrôt, diu liuhtet alsô scône:
anger ungebrâchôt, si ist under den anderen
dar ane stât ein bluome, sô lilium undern dornen.
Sancta Maria.[3])

Daß Maria eine Lilie unter Dornen genannt wird, findet sich noch öfter.[4]) Als reinste der Lilien tritt sie in einem hannöverischen Marienliede aus dem Ende des 12. Jahrhunderts auf:

Des liuen blumen ruchent aleine. sine lilie is reine aleine,
alle blumen ruchent in ime algemeine. uan ire sint alle lilien reine.
siner violen otmudicheit, uan siner minnen, uan siner rosin
alle violen sere ûuergeit. werden geuerwet alle rosin.[5])

In dem Gottfried von Straßburg zugeschriebenen Lobgesang aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts wird von ihr gesagt:

du rôsen bluot, du gilgen (liljen) blat.[6])

Boppo nennt sie:

du lilje wiz, du rose in süezem touwe.[7])

Die um die Mitte des 13. Jahrhunderts gedichteten Mariengrüße sagen:

wis gegrüezet, liljengarte![8])

---

[1]) W. Grimm in der Einleitung zu Konrad von Würzburgs goldener Schmiede. Berlin 1840. S. XXIV. [2]) Müllenhoff und Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8. bis 12. Jahrhundert. Berlin 1892. II[3], 244. [3]) W. Wackernagel, Deutsches Lesebuch. Basel 1839. I[3], 195, 17ff.; Müllenhoff-Scherer a. a. O. I[3], 152, 4, 1ff. [4]) Vgl. W. Grimm in der Einleitung zu Konrad von Würzburgs goldener Schmiede. S. XXXVII, 9. [5]) W. Grimm, Z. f. d. A. X (1856), 102, 5ff. [6]) Fr. H. von der Hagen, Minnesinger. Leipzig 1838. II, 266b: Lied II, Str. 7,1; III, 455a, Str. 51, 1; M. Haupt, Z. f. d. A. IV (1844), 519, Nr. 16, 1. [7]) v. d. Hagen a. a. O. III, 405a, Str. 1,12. [8]) Fr. Pfeiffer, Z. f. d. A. VIII (1851), 278, 101.

Das nach Sigehers Loblied gearbeitete Salve regina bezeichnet sie mit:

du schoene lilien awe.[1])

Und gegen das Ende des 13. Jahrhunderts singt Frauenlob (Meister Heinrich von Meißen):

vil reine magt, du schin der engel,
du bluende ros', ein werder liljen stengel.[2])

und:

wip hohiu vruht, wip aller saelde(n) ein vrouwe
ein sueze, [reine] helfaerinne,
wip balsamkrut mit volliklicher kraft!
wip, liljen zwig in lebendiger ouwe . . .[3])

Auch Konrad von Würzburgs Lobgedicht auf Maria, „die goldene Schmiede", ebenfalls gegen das Ende des 13. Jahrhunderts entstanden, enthält den Vergleich:

dû blüender liljen stengel,
dû vîolruch im merzen.[4])

Weitere Belegstellen hat W. Grimm zusammengestellt.[5]) Zu erwähnen ist noch, daß auf Island im 14. Jahrh. Eystein-Asgrimsson sein großes Lobgedicht auf Maria „Lilja" (die Lilie) betitelte.

Wie die Lilie auch jenen als Attribut beigelegt wird, die zu Maria in näherer Beziehung stehen, so wird auch der Name Lilie als Bezeichnung jener verwendet. So wird Christus im Marienlobe, einem geistlichen Gedichte des 12. Jahrh., das uns in einer Vorauer Handschrift erhalten ist, unter Anspielung auf die Weissagung des Isaias 11, 2 f., die besagt, daß Maria eine Blume tragen wird, Lilie genannt:

Nû nemet des wîssagen ware.
einen bluomen solt si tragen
tiuren unde guoten,
edelen unde fruoten:
lilje ist er genennet.[6])

Die Erklärung liegt dann in:

des veldes bist du bluome:
wer moht sich dîn genuogen?
Maria, Maria,
edeliu, liebiu frouwa,
von dirst geborn lilium,
bluome convallium,
der diumuote êre:
Christ, got unser hêrre.[7])

---

[1]) v. d. Hagen a. a. O. IV, 760a, 201. [2]) v. d. Hagen a. a. O. III, 370a, Str. 16, 1f. [3]) Ebd. III, 398b, Str. 5, 1ff. [4]) Hrsg. von W. Grimm. Berlin 1840. S. 26, v. 858f. [5]) Einleitung zur goldenen Schmiede. S. XLII, 16–22; s. auch A. Salzer a. a. O. S. 6, 29; 34, 5; 162ff.; 183, 5. [6]) Müllenhoff-Scherer a. a. O. I³, 156, 3, 1ff. [7]) Müllenhoff-Scherer a. a. O. I³, 158, 5, 7ff.; vgl. auch A. Salzer a. a. O. S. 14, 32 bis 15, 21; 68; 115, Anm. 1.

Die hl. Elisabet wird im Leben der hl. Elisabet [1]) als „gotes zarte lilje“ bezeichnet, doch im selben Gedichte heißt auch der Kaiser „des rîches lilje“. [2]) Aber schon am Ende des 12. Jahrh., bald nach 1191, preist Hartmann von der Aue ein gewöhnliches Mädchen, die Tochter eines Gastfreundes, im Erec mit den Worten:

ir lîp schein durch ir salwe wât
alsam diu lilje, dâ sî stât
under swarzen dornen wîz. [3])

Hier ist die Stelle des Hoheliedes (2, 2) schon verweltlicht, daher es nicht wundernehmen darf, daß auch spätere Dichter, so besonders Walther von der Vogelweide, die biblischen Vergleiche auf gewöhnliche Frauen übertrugen.

Von einer Frau, der er ein Geschenk bot, sagt Walther:
ir wangen wurden rôt,
same diu rôse, dâ si bî der liljen stât. [4])

Damit schließen wir die Vergleichsreihe ab und fassen das bisher über die Lilie Gesagte in folgenden Sätzen zusammen:

1. Aus Palästina stammend, wurde sie im 8. Jahrhundert n. Chr. in die kaiserlichen Gärten Deutschlands eingeführt, verbreitete sich über die Klostergärten und kam daraus in die Bauerngärten und Friedhöfe, was jedenfalls kaum vor dem 11. Jahrhundert ganz durchgeführt worden war, so daß wir erst zu dieser Zeit eine allgemeine Kenntnis von dieser Blume in Deutschland voraussetzen können, was gleichzeitig mit der Ausbreitung der Marienverehrung zusammenfällt.

2. Sie ist schon bei den Juden Blume der Unschuld und wird von der katholischen Kirche auf Maria, als Reine κατ' ἐξοχήν, und auf einige, durch Tugend besonders hervorragende Heilige als Attribut übertragen.

3. Da in Deutschland die Marienverehrung im 11. Jahrhundert allgemein eingebürgert war, so wurde zu jener Zeit auch die Lilie als Attribut Mariens, als Zeichen der Unschuld und Reinheit allgemein anerkannt.

4. Da sie als Attribut Mariens deren Reinheit bezeichnet, so wird dem dem Tode Nahen eine Lilie, als Zeichen des Eingehens

[1]) Hrsg. von M. Rieger. Stuttgart 1868. S. 140, v. 2729. [2]) Ebd. S. 191, v. 4552. [3]) Erec. Hrsg. von M. Haupt. 2. Ausgabe. Leipzig 1871. S. 13, v. 336 ff. [4]) Gedichte. Hrsg. von Lachmann [4]. Berlin 1864. S. 74, 30 f.

in die Reinheit (himmlische Seligkeit), von Maria überreicht und auf den Gräbern derer, die, wenn sie auch sittlich nicht makellos waren, zu Lebzeiten nur der Marienverehrung lebten und deswegen oft verspottet wurden, wachsen Lilien, um deren nunmehrige Reinheit und ihr jetziges Zusammenleben mit Maria in den Gefilden der Reinen anzuzeigen. Hier zeigt die aus dem Grabe wachsende Lilie nur die Reinheit des im Grabe Liegenden und seinen nunmehrigen Aufenthalt (Himmel) an, hat aber mit dem urindogermanischen Pflanzenbeseelungsglauben nichts zu tun, denn die Pflanze ist nur Symbol des Reinheitszustandes und zeigt keine Belebung, auch dann nicht, wenn Verstorbene (so der hl. Norbert) in ihrer Gestalt auftreten, denn auch hier zeigt sie nur den Zustand, in dem sich der Betreffende befindet, an, da derselbe zudem zuerst in seiner Gestalt auftritt und erst dann in eine Lilie verwandelt wird. [1])

Ein charakteristisches Beispiel für die im 4. Satze vorgetragene Ansicht, daß die bei Toten und aus Gräbern wachsende Lilie ganz allgemein „im Himmel sein" bedeute, also einen Zustand der Reinheit ausdrücke, bietet sich im Strickerschen Karl dem Großen (13. Jahrhundert), der eine Überarbeitung des Rolandsliedes des Pfaffen Konrad aus dem 12. Jahrhundert darstellt. Betrachten wir die diesbezügliche Stelle etwas näher. Im altfranzösischen Gedicht von der Schlacht bei Roncevaux heißt es, daß Karl der Große zur Rettung Rolands und seiner Gefährten zu spät gekommen sei, doch deren Tod an den Sarazenen bitter rächte. Als er seine Helden bestatten will, sind sie unter der Schar der Toten nicht zu erkennen und er fordert daher sein Heer auf, zu Gott zu beten, damit er die Heiden von den Christen sondere und richtig sind am andern Morgen die Leiber der Heiden in blütenlose Dornen verwandelt (Il [i. e. Charlemagne] s'agit de rendre aux martyrs de la guerre sainte les devoirs de la sépulture; mais comment distinguer

[1]) Hierher ist auch eine Stelle aus dem Pantaleon des Konrad von Würzburg (M. Haupt, Z. f. d. A. VI (1848), 251 f., v. 2092 ff.) zu ziehen, wo es heißt:

durch hôher wunne volleist
kam er vür gotes ougen.
dâ wart er sunder lougen
enphangen von der engel schar.
sîn verch alsam ein snê gewar
und alse ein blankiu lilje wart.
dô flôz nâch heileclicher art
von sîme kiuschen lîbe guot
gar wîziu milch für rôtez bluot.

les chrétiens au milieu de ces énormes monceaux de cadavres? Charlemagne ordonne à son armée de prier Dieu dévotement, et le lendemain matin il trouve tous les païens changés en épines grossières et qui ne peuvent fleurir. Les chrétiens sont aussitôt enterrés par leurs compagnons.[1]) Diese Fassung haben die Handschriften B und C,[2]) während sie in A fehlt. Ebenso läßt das dänische Volksbuch (Krœnike om Keiser Carl Magnus) einen Dornbusch zu Häupten der Heiden stehen (Keiseren bad til gud den ganske Nat, at han maate kjende de Christne iblandt de Hedenske, som vare slagne. Om Morgenen stod der en Tornebusk ved hver Hednings Hoved, og han lod de Christne jorde, hvor de bleve slagne, men Roland og de tolv Jevninger lod han fœre til Axelsborg og der begrave dem,[3]) während die deutsche Bearbeitung des Rolandsliedes vom Pfaffen Konrad aus dem 12. Jahrhundert diesen Zug nicht zeigt.[4]) Die Bearbeitung des 13. Jahrhunderts: Karl der Große vom Stricker hat jedoch sowohl diesen Zug, als auch den, daß außerdem zu Häupten eines jeden Christen eine weiße Blume (Lilie) stand, es wird also das, was bisher nur in der geistlichen Literatur Verwendung fand, auch in die weltliche übernommen, was darauf hinweist, daß die Lilie als Symbol des Himmels (reinen Lebens in diesem) damals schon populär war, so daß der volkstümliche Stricker mit dieser Stelle ganz auf populären Vorstellungen fußte, die nichts mit dem indogermanischen Beseelungsglauben zu tun haben. Die Stelle lautet:[5])

unz diu naht ein ende nam
und der vil liehte tac quam,
daz si sich mohten umbe sehen,
dô was ein zeichen dâ geschehen,
des got und elliu sîniu kint
von schulden iemer gêret sint.
die kristen wâren gescheiden
betalle von den heiden
und lâgen da beide sunder.
zwei ungelîche wunder
sach man an in beiden.
durch ieslichen heiden,
der dâ ze tôde lac erslagen,
was gewahsen ein hagen,
und wâren alle gestalt,
als si waeren sehs jâr alt.
sus lâgen die unwerden
gezwicket zuo der erden.
die kristen lâgen hin dan.
dâ sach man ieslîchem man
bî sînem houpte stân
eine wîze bluomen wolgetân.

[1]) H. Monin, Dissertation sur le roman de Roncevaux. Paris 1832. S. 52. [2]) W. Grimm, Einleitung zu Ruolandes Liet. Göttingen 1838. S. LVII. [3]) K. L. Rahbeck, Dansk og Norsk Nationalvaerk eller almindelig aeldgammel Moerskabslaesning. Kjœbenhavn 1828. I, 1, 182. [4]) W. Grimm a. a. O. S. LXXI. [5]) Karl der Große von dem Stricker. Hrsg. von K. Bartsch. Quedlinburg 1857. S. 286 f., v. 10845 ff.

Die Christen, bei deren Haupte eine weiße Blume stand, waren durchaus nicht unschuldsvoll, denn Bischof Turpin (Pseudoturpin) in seinem Leben Karls des Großen berichtet, daß sie sich durch die Geschenke der listigen Heiden, nämlich Wein und Frauen, betören ließen, so daß sie beim Überfalle so ziemlich machtlos waren,[1]) aber sie wurden im Gegensatze zu den Heiden, ebenso wie die sittenlosen Marienverehrer, von denen oben die Rede war, in den Himmel aufgenommen, die Lilie ist das geeignetste Symbol dafür und daher zeigt Gott durch sie Karl dem Großen an, wer Christ ist.

Dieser Strickersche Zug leitet uns zu den Volksliedern, wo auf Gräbern Lilien mit oder ohne Buchstaben sprießen. Doch zuvor sei noch erwähnt, daß auch aus dem Grabe des hl. Andreas von Rinn, der bekanntlich einem Ritualmord zum Opfer gefallen sein soll, eine Lilie mit Buchstaben, die aber nicht zu enträtseln waren, sproß.[2]) Ein mutwilliger Knabe aus dem Hause der Pögler, der die Blume abbrach, brachte dadurch soviel Unglück über sein Haus, daß selten einer der Pögler eines natürlichen Todes starb.[3])

(Fortsetzung folgt.)

---

[1]) W. Grimm a. a. O. Einleitung S. CIX. [2]) Bagatta a. a. O. S. 408a, Nr. 32. [3]) Ign. V. Zingerle, Sagen, Märchen und Gebräuche aus Tirol. Innsbruck 1859. S. 136, Nr. 228; Sagen aus Tirol. 2. verm. Aufl. Innsbruck 1891. S. 194 f., Nr. 324; Perger a. a. O. S. 14.

Sainte-Beuve
in seinen metrischen Übersetzungen.

Von

Maurice Pierrotet (Paris).[1])

Sainte-Beuve hat sich in der französischen, ja in der gesamten europäischen Literatur einen Namen als Kritiker, und zwar ausschließlich als Kritiker, gemacht. Doch ist der erste Teil seiner literarischen Laufbahn, vom Erscheinen des „Joseph Delorme" im Jahre 1827 bis zu den „Pensées d'août" von 1837, besonders der Dichtkunst gewidmet, und als Dichter gedachte er sich einen Ruf zu verschaffen, als er zum erstenmal als Schriftsteller hervortrat.

Nur um des Erwerbes willen und um sich in der literarischen Welt einzuführen, fand sich der arme junge Student der Medizin, der damals noch wenige einflußreiche Freunde hatte, im Jahre 1824 bereit, beim „Globus" einzutreten, den sein ehemaliger Lehrer M. Dubois herausgab, nicht aber aus zwingender Neigung für den Kritikerberuf. Als er durch einen im Januar 1827 erscheinenden, den jungen Hugo günstig beurteilenden Aufsatz die Freundschaft des Dichters gewinnt, zeigt er ihm sofort seine Verse und schreibt in einer nicht für die Veröffentlichung bestimmten, erst nach seinem Tode gefundenen Bemerkung die Worte nieder: „Beim Verlassen einer ganz rationalistischen und kritischen Schule wie der „Globus" es war . . ., war es mir eine ganz neue Welt (die Welt Hugos, Vignys, Nodiers u. a. m.), in der ich mich verlor

[1]) Die Übersetzung aus der französischen Niederschrift des Herrn Verfassers ist von Frau Elise Striemer in Breslau hergestellt.

und zum erstenmal bestimmten poetischen und romantischen Eigenschaften und Fähigkeiten Ausdruck verlieh, die ich bis dahin mit Schmerzen unterdrückt hatte.“ [1]) Seit seinem sechzehnten Jahre machte er Verse, wie eine aus dem Jahre 1820 datierte Ode „Ein junger italienischer Dichter am Grabe Tassos“ beweist; und seine Mußestunden widmete er bis 1837, dem Jahre, in dem seine – völlig abgelehnten – „Pensées d'août“ entstanden, immer und am liebsten der Dichtung. In diesem Zeitraum schrieb er kritische Artikel nur, um das Leben zu fristen und noch nach 1837 betrachtete er lange die Kritik als einen Notbehelf. Da entschlüpfen ihm beispielsweise Worte wie die folgenden: „Heißt das Kritik, was wir treiben, wenn wir solche Bilder entwerfen? . . . Genau genommen, ist dieser Rahmen unserer Kritik für uns sehr gleichgültig, nur eine besondere, der Umgebung angepaßte Form, in die wir unsere Betrachtungen über Welt und Leben hineinpressen, einer gewissen verschwiegenen Poesie Ausdruck geben. Sie ist manchmal vielleicht ein Mittel, um in einer ernsten Zeitschrift eine unterbrochene Elegie fortzusetzen . . .“ [2]) Und viel später noch, als er sich längst mit seinem Berufe ausgesöhnt hatte, allgemein als erster französischer Kritiker anerkannt wurde und sich keineswegs über den 1837 gefaßten Entschluß beklagen konnte, bewahrt er für seine Jugenddichtungen eine besondere Liebe. Auch machte er immer Verse, wie die auf die „Pensées d'août“ folgenden ziemlich umfangreichen „Notes et Sonnets“ und die kleine Sammlung „Un dernier rêve“ beweisen.

Als Asselineau im Juni 1861 einen Artikel über die Neuauflage von „Joseph Delorme“ herausgibt, schreibt ihm St.-Beuve am 9. Juni 1861: „Ich gestehe Ihnen, . . . daß, wenn ich auch einen Teil des in Ihrem Aufsatz mir gespendeten Lobes zurückweisen muß, ich doch mit Dankbarkeit und einem gewissen Vertrauen das entgegen nehme, was Sie über die Tiefe und die Dauerhaftigkeit der Dichtergabe sagen und was gewissermaßen das innerste Wesen des Schriftstellers bildet. Damit haben Sie mein geheimstes und, ich kann wohl sagen, teuerstes Empfinden berührt. Ich habe in den letzten 20 Jahren so oft geglaubt, mich getäuscht zu haben, in

[1]) Les cahiers de St.-Beuve, Paris, Lemerre 1876. S. 40. [2]) „Revue des Deux-Mondes“ vom 15. März 1839, Aufsatz über Madame de Charrière; 32. Essai aus einer „Moderne Dichter und Romanschreiber Frankreichs“ betitelten Serie.

diesem geheimen Streben gescheitert zu sein, daß es mir nun wohltuend und tröstlich ist, eine Anerkennung zu vernehmen und eine Stütze zu finden in einem gewissenhaften und begabten Kritiker, der mir zu Hilfe kommt und mich in den eigenen und den Augen anderer zu Ansehen bringt."

Des weiteren schreibt er an Edmond Scherer, der einen die Gedichte St.-Beuves günstig beurteilenden Essay veröffentlicht hatte, am 22. April 1862: „Ich konnte mir nichts angenehmeres und tröstlicheres für den in mir schon halb begrabenen Dichter wünschen. Sie haben alle die zartesten und entscheidensten Stellen, die bisher nur wenige Kritiker gewürdigt, anzudeuten verstanden."

Oder er dankt mit großer Wärme im August 1862 einem gewissen M. Aimé Camp, dem Leiter der Akademie von Montpellier, der bei einer Preisverteilung aus den „Pensées d'août" Verse angeführt hatte!

Als in der Nummer der „Eclipse" vom 3. Mai 1868, M. d'Hervilly einen Artikel zu einer Karikatur, die Gill von St.-Beuve gibt, verfaßte, da schrieb am darauffolgenden Tage der große Kritiker an d'Hervilly: „In Ihrem Artikel war ich vor allem sehr gerührt von der zarten Stelle, an der Sie dem Dichter, dem ehemaligen Romancier, Aufmerksamkeit schenken, auf wenig gekannte, ein wenig in Vergessenheit geratene und gerade deshalb der Eigenliebe des Verfassers so wertvolle Eigenschaften hinweisen."

Zuletzt sei noch daran erinnert, daß er einen Monat vor seinem, am 13. Oktober 1869 erfolgten Tode, M. Chantelauze ein Exemplar seiner gesammelten Dichtungen schenkte, mit der eigenhändigen Widmung auf dem Titelblatt: „Amico R. Chantelauze, haec juvenilia senex, nec tamen poenitens, St.-Beuve."

Er hielt sich also, oder sagte vielmehr, daß er sich für einen Dichter hielt. Vielleicht wollte er mehr daran glauben, als es tatsächlich im Innersten seiner Seele der Fall war. Doch sind diese rückschauenden Auseinandersetzungen immer gewagt. Personen, die in sich ein wenig vom Geiste, von der lebendigen Überlieferung des Meisters bewahrt haben, wie M. Jules Troubat, sein noch heute lebender Sekretär aus den Jahren 1861—69, versichern, daß er stets den überzeugten Glauben an seinen dichterischen Beruf gehabt habe. Ja, dieser Herr Troubat, der so pietätvoll das Andenken

an den großen St.-Beuve bewahrt und schützt. der unerschöpflich und unermüdlich selbst unwesentliche Seiten in der Geschichte oder Psychologie des Meisters aufhellt, wird traurig, wenn er an die auf halbem Wege unterbrochene poetische Laufbahn denkt. Mit einer Sohnesliebe, die seinen Lebensinhalt bildet und ihm zur Ehre gereicht, beschuldigt er gern die Zeitgenossen, die zum großen Teile St.-Beuves Dichtungen wenig schätzen, der Voreingenommenheit.

Haben sie recht? dies führt auf die Frage nach dem Nutzen einer Arbeit über die metrischen Übersetzungen St.-Beuves, die auf den ersten Blick als eitle Spielerei allzu gründlicher Gelehrsamkeit gelten könnte.

St.-Beuve sucht seine Ehre in zwei dichterischen Leistungen: erstens will er in Frankreich eine Art inniger, ungezwungener, den englischen Lakisten nachgeahmter Dichtung, wie sie bisher seiner Nation fehlte, geschaffen und dann das poetische Instrument, die Prosodie, die Sprache und den Stil der französischen Dichtkunst vervollkommnet und verfeinert haben. Darum übersetzt er auch zum größten Teil die Lakisten oder ähnliche Dichter, und wir können aus der Wahl der übersetzten Dichtungen und der Übersetzung selbst schließen, wie vertraut St.-Beuve mit ihnen war. Gerade aus metrischen Übersetzungen ist am besten die technische Geschicklichkeit eines Dichters zu erkennen, da sie ja im wesentlichen in prosodischem und stilistischem Anordnen bestehen.

Wir wenden uns jetzt der eingehenden Betrachtung der verschiedenen metrischen Übersetzungen in der Sammlung „Poésies complètes de St.-Beuve“ zu (Paris, Charpentier 1890).

I. Nachdichtung von „Die Erwartung“ von Schiller.[1]) Diese Übersetzung erschien zum erstenmal in „Joseph Delorme“, März 1829. Es ist schwer zu sagen, warum aus dem ganzen Kreise von Schillers Werken St.-Beuve gerade „Die Erwartung“ gewählt hat, ein Gedicht, das, ohne dem deutschen Dichter zu nahe zu treten, eines von denen ist, das der Tiefe des Gefühls, der Ehrlichkeit des Ausdrucks ermangelt und das einen unbestimmten, banalen Eindruck hinterläßt. Wollte man boshaft sein, so könnte man sagen, daß alle diese Fehler auch die

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, herausgegeben, durchgesehen und verbessert, Paris, Charpentier, 1890, 110: L'attente.

St.-Beuves sind, und daß er gerade darum „Die Erwartung“ gewählt hat. Und Tatsache ist, daß seine Nachdichtung die Fehler des Originals noch verstärkt, ohne den schönen Wohlklang des deutschen wiederzugeben, und daß sie schonungslos bei der Rhetorik und den leeren Umschreibungen verweilt, die eines Delille, ja eines schlimmeren noch würdig wären.

Um sich Raum zu verschaffen, gibt St.-Beuve dem Gedichte eine noch etwas längere Form als Schiller. Der deutsche Dichter läßt 5 Stanzen mit 6 kleinen Strofen in gekreuzten Reimen abwechseln, die aus 2 kleinen jambischen (⏑—⏑—⏑—⏑—) und 2 kleinen trochäischen Versen (—⏑—⏑—⏑—) bestehen. St.-Beuve untermischt Strofen von 8 Alexandrinern in Wechselreimen mit achtsilbigen auf 2 Reime ausgehenden Strofen (f m f f m), was ihn zu unnützen Verlängerungen führt, wie z. B. in der ersten Strofe:

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen? La grille s'ouvre! *il est bien l'heure;*
Hat nicht der Riegel geklirrt? J'entends comme un verrou crier ...
Nein, es war des Windes Wehen, *Non, c'est un jonc qu'un souffle effleure;*
Der durch diese Pappeln schwirrt. C'est la brise *du soir qui pleure*
Dans les branches de *coudrier.*

und weiter:

Nein, es scheuchte nur der Schrecken Non, c'est un oiseau qui s'effraie
Aus dem Busch den Vogel auf. Et s'enfuit, *comme si l'orfraie*
Planait d'en haut sur les buissons.

Hier kann man bemerken, wie in all' den kleinen Strofen der französischen Nachdichtung, der vierte Vers nur Lückenbüßer ist. – Ein zweites Kennzeichen von St.-Beuves Übersetzung ist, daß, anstatt die manchmal sehr banalen Ausdrücke des deutschen Dichters etwas zu adeln, er sich darauf versteift, auch solche seicht zu geben, die es weniger sind, wie z. B. „die Anmutstrahlende“, was er mit „ma jeune bien-aimée“ wiedergibt, oder er übersetzt:

Rief es von ferne nicht leise,
Flüsternden Stimmen gleich?

durch:

Mais quoi? l'on dirait qu'on appelle;
(was der Prosa und zwar recht gewöhnlicher Prosa gleichkommt)
C'est comme sa voix qu'on entend . . .,

womit er „leise und flüsternd“ wegläßt.

Schlimmer noch setzt er für:

Nein, der Schwan ist's, der die Kreise	C'est un cygne qui bat de l'aile (!)
Ziehet durch den Silberteich.	Et qui *fait des ronds* (!) dans l'étang.

Wo bleibt der Silberteich?

Weiter wird aus:

Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluß	Autour de moi dans l'air montent mille harmonies . . .

Kurz, dieses an sich schon schwache Gedicht Schillers ist von St.-Beuve, dem Theoretiker des Romantismus, in einer Weise übersetzt worden, die ihn den kleinen Dichtern des Kaiserreiches und des ausgehenden 18. Jahrhunderts an die Seite stellt, die er so arg verhöhnte.

II. Außer den Lakisten scheint Kirke White[1]) einer von St.-Beuves englischen Lieblingsdichtern gewesen zu sein, d. h. jenes St.-Beuve aus dem Jahre 1830, der sich einzig für einen Dichter hielt und die düsterste, übertriebenste und wildeste Romantik trieb, wie Gérard de Nerval, Gautier und Petrus Borel.

In dem Leben des Joseph Delorme, das in der Sammlung der im Jahre 1829 unter dem Namen St.-Beuves veröffentlichten Gedichte obenan steht, werden die von dem Doppelgänger St.-Beuves gelesenen Bücher in folgender Anordnung aufgezählt: „Alle Romane aus dem Geschlechte der Werther und der Delphine (von Mme. de Staël), le Peintre de Salzbourg (von Ch. Nodier), Adolphe, René, Edouard, Adèle, Thérèse Aubert[2]) und Valérie (von Mme. de Krüdener), Sénancour, Lamartine und Ballanche; ***Ossian, Cowper und Kirke White.***"

Es scheint auch, als ob St.-Beuve, der Sohn einer Engländerin, der in England gewesen war, und immer in Fühlung mit englischen Angelegenheiten blieb, in seiner großen Vorliebe für Kirke White beeinflußt wurde durch den starken Erfolg, den zuerst England, später auch Amerika diesem jung gestorbenen

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, p. 126: Stances, denen von Kirke White nachgedichtet (zum ersten Male erschienen in Vie, poésies et pensées von Joseph Delorme, März 1829):

Puisque, sourde à mon vœu la fortune opiniâtre . . .

und The life and remains of Henry Kirke White (London, J. F. Dove, 1826, S. 84). Solitude (If far from me the Fates remove. [2]) Edouard ist von Mme. Duras, der Verfasserin von „Ourika". „Adèle" und „Thérèse Aubert" sind zwei Romane von Ch. Nodier.

Dichter bereitete, den Byron als einen zweiten Chatterton begrüßte, den Southey hochstellte und den vor allem ein Zug heißer Frömmigkeit kennzeichnete. Dieser Mystizismus Kirke Whites blieb vielleicht nicht ohne Einfluß auf die halbkatholische Periode St.-Beuves, die er dank der Gattin Victor Hugos und Lamennais 1830 hat, dem Jahre, in dem die „Consolations" erscheinen. Und man kann beobachten, daß gerade diese von Frömmigkeit überströmenden, dem Kirke White nachgedichteten Strofen, das vorletzte Gedicht im Joseph Delorme sind. Wenn, wie es wahrscheinlich ist, die Anordnung der Gedichte in dem Buche ungefähr der Reihenfolge ihres Entstehens entspricht, so ist das ein nicht zu übersehender psychologischer Fingerzeig.

Das Gedicht von St.-Beuve ist eine ziemlich freie Umschreibung. Es enthält 7 Strofen von je 4 Alexandrinern gegen 24 jambische Verse mit je 4 Hebungen in der Dichtung von Kirke White. Das aber gibt der französischen Nachahmung vielleicht mehr lyrischen Schwung als der melancholischen und inbrünstigen, aber bescheidenen und wie unterdrückten Klage des englischen Dichters angemessen ist. St.-Beuve materialisiert den Gegenstand, wenn er z. B. sagt:

O nobles facultés, ô puissances de l'âme,
Levez-vous, et versez à ce cœur qui s'en va
L'huile sainte du fort, et ranimez sa flamme;
Qu'il oublie aujourd'hui ce qu'hier il rêva. (v. 4—8)

wo bei White steht:

Ye sterner powers, that bind the heart,
To me your iron aid impart! (v. 5—6)

Ebenso wird aus:

Nature conquering bids me sigh
For love's soft accents whispering nigh
(v. 10—11)

Pensant aux longs baisers qu'en ces nuits de décembre
Se donnent les époux, mon cœur saigne, et souvent,
Bien souvent je soupire, et je pleure et j'écoute (v. 11—13).

Man müßte beide Gedichte vollständig abschreiben, wollte man alle die erweiternden Umschreibungen, die sich in der französischen Nachdichtung finden, nachweisen.

Jedenfalls hat diesmal der Lieblingspoet St.-Beuves ihn günstig beeinflußt, denn wir finden, anders wie sonst, in dem Gedichte keine Unzulänglichkeit in Stil und Versmaß. Vielmehr zeigt gerade

hierin, als Dichter betrachtet, St.-Beuve am besten seine Verskunst. Der Atem ist hier offenbar noch nicht so kurz wie in den „Consolations“ und mehr noch in den „Pensées d'août“ und der allzu kluge St.-Beuve versucht hier keine Ergänzungen durch ebenso seltsame wie geistvolle prosodische Feinheiten. Zweifellos dankt St.-Beuve das Gelingen dieses Gedichtes der echten Gefühlswahrheit, die es ausdrückt. Die geistige Einsamkeit ist in hohem Grade das Empfinden der romantischen Dichtung. Niemand hat schwerer darunter gelitten als St.-Beuve und vielleicht ist es das einzige Gefühl, das dieser so komplizierte, von Literatur und Geisteswissenschaften so ganz durchdrungene Mensch, tief und schlicht empfand. Sein Leben als Junggeselle ist eine lange Einsamkeit.

III. Die Elegie „Rom“ von August W. Schlegel[1]) umfaßt im ersten Teil eine Beschreibung, im zweiten, kürzeren, persönliche Betrachtungen, an Frau von Staël, der sie gewidmet ist, gerichtet.

St.-Beuve hat den ersten Teil, der im Original 129 Distichen enthält, mit 32 Alexandrinern in seinem französischen Gedicht, erheblich verkürzt. Man braucht es ihm nicht schwer anzurechnen, denn der erste Teil ist im Original recht lang und schwülstig und die schöne Fülle und Reichhaltigkeit, durch die diese Schwächen ausgeglichen werden, wären sicher von St.-Beuve, wenn er alles hätte übersetzen wollen, nicht gut wiedergegeben worden; sein literarisches Temperament setzte ihm da Grenzen. Und dann sind so viele „deutsch-christliche“ Dinge darin, wie sie wohl zwischen 1805 und 1811, nicht aber in dem Frankreich von 1837 bestehen konnten (dem Jahr, in dem die „Pensées d'août“ mit „Rom“ erschienen). St.-Beuve lag so wenig wie dem modernen Leser etwas an dieser langen historischen Übersicht all' dieser Kämpfe, ruhmvollen Taten, Verbrechen, dem Verfall Roms, so schöne Stellen sich auch darin finden, ihn fesselt vielmehr der Schluß des Gedichtes, der in wirklich schöner Form in Kürze und mit Wärme die Zuneigung, die Schlegel mit Mme. de Staël verband, schildert.

Was St.-Beuve nur mit seinen technischen Fähigkeiten wiedergibt, ist, wenn ich so sagen darf, wie gewöhnlich armselig übersetzt.

[1]) Nachdichtung von „Rom“, Elegie von A. W. Schlegel von St.-Beuve, Poésies complètes, Paris, Charpentier, 1890, S. 362/64 und A. W. Schlegel, Sämtliche Werke, hrsg. von Eduard Böcking, Leipzig, 1846, II, 21–31.

So wird z. B. aus dem ersten Vers:

Hast Du das Leben geschlürft an Parthenopes üppigem Busen?
Au sein de Parthénope as-tu *goûté* la vie?

Man findet sogar Unsinn und lächerliche Stellen wie in den Versen:

Zwar es umlächelt die Erde von Latium heiterer Himmel,

was in unglücklicher Umschreibung lautet (v. 3 – 4 der Übersetzung):

Sur cette terre en vain *splendidement servie*
Le même astre immortel règne *sans te couvrir.*

Und das schöne Distichon:

Dämmerung entfaltete rings den gefildeinhüllenden Mantel;
Um den Betrachtenden schwieg die tiefe Feierlichkeit.

ist, Gott weiß warum, wiedergegeben durch:

Le soir *étend son deuil et plus avant m'explique*
La scène d'alentour, sans voix et sans flambeau.

Immer, wo St.-Beuve mit dem Herzen übersetzt, findet er schöne Verse wie:

Un esprit de tristesse immuable et profonde
Habite dans ces lieux et conduit pas à pas (v. 5–6)

für:

Aber den Wandrer leitet ein Geist tiefsinniger Schwermut
Mit oft weilendem Gang durch des Ruins Labyrinth (V. 7–8)

und weiter:

Avoir été, c'est Rome aujourd'hui tout entière (v. 21) — Gewesen ist Roms Wahlspruch ... (V. 245–246)

und so ist der ganze Schluß, den hier abzuschreiben, zu weit führen würde. Begnügen wir uns mit den allerletzten Versen:

Nous bénirons celui que je n'ai pu connaître,
Mais qui m'est révélé dans ton deuil éternel.

Welchen zu kennen
nicht mir gegönnt war, ach! welchen
Du ewig beweinst!

IV. Dieses kleine Gedicht[1]) war schon, ehe es in der Sammlung „Pensées d'août" erschien, für sich allein von St.-Beuve veröffentlicht worden in einer Bemerkung zu seinem Aufsatz über Frau von Krüdener, der am 1. Juli 1837 erschienen war.[2])

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, éd. Charpentier,
S. 368: *A mon cher Marmier (dem Minnesänger Hadlaub nachgedichtet, in einer dem 16. Jahrhundert etwas angepaßten Schreibart).*
In den „Pensées d'août", im Oktober 1837 erschienen. [2]) St.-Beuve, Portraits de femmes, Paris, Garnier, 1886, S. 392.

An einer Stelle des „Valérie“ betitelten Romanes der Frau von Krüdener, erinnert St.-Beuve in einer Bemerkung an das Gedicht Hadlaubs, das Xavier Marmier, einer der besten Kenner des Germanischen aus jener Zeit, kürzlich in der Nummer vom 2. April 1837 der „Revue de Paris“ [1]) übersetzt hatte. Dieser Aufsatz „Die Minnesinger“ betitelt (13 S.) enthält hauptsächlich Auszüge aus den verschiedenen Minnesingern mit einer allgemeinen, ein wenig unbestimmten Einleitung, im romantischen Zeitgeschmack abgefaßt. Er übersetzt das Gedicht Hadlaubs folgendermaßen:

„Je l'ai vu caresser un enfant, elle le pressait contre son cœur, et moi je la regardais avec des pensées d'amour. Elle prit sa petite tête entre ses mains blanches, elle approcha ses joues des siennes; ô malheur! elle l'embrassa.

L'enfant fit comme j'aurais fait, il l'enlaça aussi dans ses bras. Il semblait comprendre son bonheur, il était fier et joyeux. Je le contemplais avec envie et je me disais: Oh! que ne suis-je cet enfant pour la voir aussi répondre à mon amour!

Et quand l'enfant la quitta, moi je m'approchai de lui, je posais mes mains sur son front comme elle y avait posé les siennes, et je l'embrassai là où elle l'avait embrassé: ce baiser m'alla jusqu'au cœur.“

Man kann den Urtext von Hadlaub bei von der Hagen, Minnesänger, deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, Leipzig 1838, nachschlagen (4 Teile). Rückert hat ihn in modernes Deutsch übersetzt. [2])

St.-Beuve spinnt in 3 achtzeiligen Strofen den Inhalt der 3 Strofen Hadlaubs aus; er fügt Reminiszenzen aus einem Gedicht von André Chénier, das den gleichen Gegenstand behandelt, bei. [3])

J'étais un faible enfant qu'elle était grande et belle;
Elle me souriait et m'appelait près d'elle.
Debout sur ses genoux, mon innocente main
Parcourait ses cheveux, son visage, son sein,
Et sa main quelquefois, aimable et caressante,
Feignait de châtier mon enfance impudente.
C'est devant ses amants, auprès d'elle confus,
Que la fière beauté me caressait le plus.

[1]) s. Revue de Paris, XL, 45. [2]) s. Rückert, Lieder und Sprüche der Minnesänger, Meister Hadlaubs kindische Liebe, 5. Ach, liebkosen sah ich sie ein Kindelein! [3]) s. Poésies d'André Chénier, éd. Becq de Fouquières, Paris, Charpentier, 1862, S. 124–125 „Œuvres posthumes – .études et fragments“.

Que de fois (mais, hélas! que sent-on à cet âge)
Les baisers de sa bouche ont pressé mon visage,
Et les bergers disaient, me voyant triomphant:
O que de bien perdus! o trop heureux enfant!

Das ist noch nicht alles. Diesem, einer Übersetzung nachgeahmten und mit Reminiszenzen an Chénier untermischten Gedicht, das St.-Beuve in seiner Anmerkung zu dem Aufsatz über Frau von Krüdener außerdem noch erwähnt, fügt der wenig originelle Dichter eine Schlußstrofe bei, die geradezu einer Episode der „Valérie" von Frau von Krüdener entnommen ist. Valérie, eine der unzähligen Nachahmungen der Lotte, die damals die ganze europäische Literatur überschwemmten, küßt ein Kind, das Gustav (der Werther dieser Erzählung) ihr geschickt hat; Gustav küßt das Kind darauf auf denselben Fleck und findet eine Träne. Dazu schreibt nun St.-Beuve als Schlußstrofe für sein kleines Gedicht:

Mais quand j'y cherchais le bâme [baume]
Et le nectar de son âme,
Une larme j'y trouvais.
Voilà donc ce que m'envoie,
Ce que nous promet de joie
Le meilleur jour achevé!

Es ist interessant, dem Schicksal eines so einfachen Themas, das sich bei den verschiedensten Kulturvölkern findet, nachzugehen. Zuerst begegnen wir dem Alexandriner, den André Chénier nachgeahmt; der Stoff wird von dem Griechen und dem Franzosen mit viel Anmut und einer Art gekünstelter Liederlichkeit behandelt. Der Minnesänger, doch auch ein Dichter der Verfallszeit, einer leichtfertigen Epoche, faßt den Gegenstand ziemlich alltäglich aber ehrlich an. Die wunderliche Frau von Krüdener, die höchst wahrscheinlich weder Chénier noch Hadlaub kannte, gestaltet daraus ein gefühlvolles Erlebnis im Sinne irgend einer „Wertheriade". Unser St.-Beuve endlich, dieser erfahrene Kritiker, schmilzt all' die verschiedenen Lesarten des einen Themas mit großem Geist, aber schwach in der Form, zusammen. Das „o malheur!", das er unglücklicherweise dem Marmier entlehnt hat; Verse, so wenig französisch wie:

Je me mis à lui poser
Aux traces qu'elle avait faites
Mes humbles lèvres sujettes. –

Plattheiten wie „le nectar de son âme" schaden seinem Gedichte, dessen Geschichte anziehenderer als sein literarischer Wert ist.

St.-Beuve hat auch zwei Gedichte von Uhland übersetzt.[1]) Man sollte annehmen, daß Uhland, ein so gemütvoller und gemütlicher Dichter, recht geeignet war, von St.-Beuve, dem Übersetzer der Lakisten, der die gemütvolle, schlichte Dichtung in Frankreich eingeführt hat, übersetzt und sogar sehr gut übersetzt zu werden.

Sehen wir nun zu. Uhlands „zwo Jungfraun" hinterlassen einen unsagbar melancholischen Reiz; nichts köstlicheres und echt schwäbischeres als diese beiden eng umschlungenen jungen Mädchen, hinter ihnen die untergehende Sonne, im Abendfrieden Berge, Flüsse, Felder. Und man sollte meinen, daß das auch der Eindruck des Lesers, der eines jeden, sei, wenn der Dichter mit entzückender Schlichtheit sagt:

Kein Wunder, daß Verlangen mich bestrickte . . .

Aber bei St.-Beuve bleibt ein zweideutiger Eindruck zurück. Zunächst sind die beiden Vierzeiler unverantwortlich plump wiedergegeben, wofür als Beispiel das Füllwort „au soir" diene in:

Deux jeunes filles, là, sur la colline, au soir . . .

für:

Zwo Jungfrau'n sah ich auf dem Hügel droben . . .

ferner die wichtigsten Beschreibungen weggelassen wie:

Gleich lieblich von Gestalt . . .
Sie blickten in die abendlichen Gaue,

und ungeschickte Zusätze gemacht wie:

Légères, la front nu, comme sœurs enlacées
S'appuyaient l'une à l'autre, et *venaient de s'asseoir (!)*

Ein wirklicher Unsinn ergibt sich aus:

L'une aux grands monts, au lac, éblouissant miroir
Du bras droit *faisait signe* et disait ses pensées . . .

statt:

Die eine hielt den rechten Arm erhoben,
Hindeutend auf Gebirg und Strom und Aue . . .

und sogar Unverständlichkeiten finden sich wie:

L'autre, *vers l'horizon aux splendeurs* abaissées . . .

---

[1]) St.-Beuve „Poésies complètes", Paris, Charpentier — S. 428. Unter dem Titel: „Sonnet traduit d'Uhland". Diese Übersetzung, ein Teil aus „Notes et sonnets" folgt den „Pensées d'août" und ist zum erstenmal mit den „Poésies complètes" veröffentlicht im Jahre 1844 bei Michel-Lévy.

Nicht nur, wiederhole ich, ist das schlichte Landschaftsbild, der in den Vierzeilern geschilderte liebliche Vorgang, durch des Verfassers Ungeschicklichkeit entstellt, selbst das keusche, in den Terzetten so zart ausgedrückte Gefühl, scheint mir ganz mißverstanden. So gibt z. B. das oft wiederholte Wort *désir*, das im Französischen und besonders in Versen die sehr bestimmte Bedeutung von sinnlicher Begierde hat, schlecht die deutschen Worte *Verlangen* und *Wunsch* wieder, die viel unbestimmter sind. Zu meinem großen Leidwesen sind auch noch ganz überraschende Einschiebsel festzustellen wie:

Et moi, qui les voyait toutes deux . . . *et chacune*

Durch nichts wird das im Deutschen angedeutet, ebensowenig wie:

. . . oh! pourtant, près de l'une
Être assis, „me disais-je, et *j'allais préférer*.

Ich weiß wohl, mit welch' schwerem Texte hier zu kämpfen war, und daß er Worte enthält, wie sie kaum ins Französische übersetzbar sind, wie *schwesterlich* und *traut*. Das zweite „traut" (doch wie ich länger nach den Trauten blicke) ist sogar ganz gut wiedergegeben durch:

Mais regardant encore les deux sœurs *sous le charme*

Aber wenn auch eine ganz getreue, die französischen Sprachgewohnheiten zugleich schonende Übersetzung ein unerreichbares Ideal ist, so hätte man doch von St.-Beuve Achtung vor dem Empfinden, das Uhland beseelte, verlangen können, aber diese mangelte ihm völlig.

VI. Auch bei seiner Übertragung von Uhlands „Der Räuber"[1]) verlängert, verdünnt und schwächt der französische Dichter. Das ist ja ganz natürlich, wenn man eine Strofe von 4 achtsilbigen Trochäen durch eine fünfzeilige Strofe übersetzt, deren erste Zeile zehn Silben, die drei folgenden acht und die letzte einen Alexandriner enthält. Und da er für diese fünf Verse nur zwei Reime hat, verfällt St.-Beuve auf ganz gezwungene Worte und wenig natürliche Wendungen, um einen Reim zu erhalten. Wenn ich sage, er verdünnt, heißt es nicht mehr verwässern als nachdichten, wenn er übersetzt:

---

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, Paris, Garnier, 1890. S. 432. Diese Nachdichtung bildet einen Teil der „Notes et sonnets" als Folge der „Pensées d'août".

Vor den Wald
durch: Au front du grand bois *éclairci*
oder: Kommt ein schlankes Mädchen bald
durch: Jeune fille passait sans rien voir en arrière –
oder: Spricht des Waldes kühner Sohn
durch: Pensait le dur brigand au front sombre allumé
oder: Lange folgen seine Blicke
Der geliebten Wallerin
durch: Et son regard aux fortes rêveries
Suit longtemps et va protéger
La jeune fille au pas léger –

Und was soll man von folgendem denken:

„Trügst Du statt der Maienglocken
. . . . .
In dem Korb den Schmuck des Königs,
Frei doch zögest Du davon."

übersetzt durch:

„Oh! *passe ainsi,* quand ton *panier de mai,*
Au lieu de *fraîches violettes,*
Tiendrait joyaux, riches toilettes,
Quel sentier te serait fermé?"

Zweifellos lassen sich auch gut gelungene Stellen hervorheben wie:

. . . Et glisse blanche au loin, le loin des métairies [la jeune fille]

und:

Pourtant le brigand, à son tour,
Rentre à pas lents au bois, sous les sapins sans jour.

Diese könnte fast den nachgetragenen Alexandriner rechtfertigen, den St.-Beuve seinen vier Strofen anhängt, denn er klingt gut und ist nicht ohne Schwung.

Aber wie konnte St.-Beuve das Hauptwort dieses kleinen Gedichtes einfach weglassen? ich meine

Lange folgen seine Blicke
Der *geliebten* Wallerin.

Und ich frage mich, ob Uhlands Gedicht nicht seinen ganzen Sinn und Reiz verliert? Abgesehen von der Übergehung ausdrucksvoller und malerischer Worte wie „Wiesengründe", „*stille* Dörfer", „der Gärten reiche Blüte", tötet die Weglassung dieses einzigen sozusagen das ganze kleine Gedicht.

VII. Ein Rückert[1]) nachgedichtetes Sonett gehört zur Gruppe jener Gedichte, die St.-Beuve offenbar im Hinblick auf sich selbst, auf sein innerstes Empfinden wählt. Wie Rückert, ist auch St.-Beuve durch Liebesschwüre getäuscht worden und möchte nun glauben, daß die Dichtkunst ihn nicht enttäuschen wird. Und hier liegt sein Irrtum; denn hätte ihn die Poesie nicht enttäuscht, weshalb wäre er Kritiker geworden?

Das, glaube ich, erklärt eine ersichtliche Ungenauigkeit seiner Übersetzung: Rückert sagt im 2. Verse:

Und ward daraus entführt vom neidischen Glücke.

St.-Beuve übersetzt (Vers 1—4):

Et moi je fus aussi pasteur en Arcadie;
J'y fus ou j'y dois être, et c'est là mon berceau,
Mais l'*exil* m'en arrache . . .

St.-Beuve, der, wie es scheint, ein ziemlich loser Vogel gewesen ist, möchte, wie seinesgleichen pflegen, sich gern als unbefriedigter Idealist drapieren. Er kann nicht den schönen Ausdruck Rückerts „vom neidischen Glücke" auf sich anwenden, denn er suchte vergebens in seinem „Don Juanismus" die Befriedigung, die der deutsche Dichter, der das stille Leben eines rechtschaffenen Mannes geführt und sich mit dem Mädchen seiner Wahl verheiratet hatte, in geregelten Verhältnissen fand.

Keinesfalls hat das persönliche Gefühl, das zweifellos St.-Beuve zur Übersetzung dieses Rückertschen Sonetts bestimmt hat, ihm größere Wahrhaftigkeit oder poetische Fähigkeit eingegeben.

Warum ersetzt er durch diese schlechten Verse:

. . . à l'arbuste, au roseau
Je vais redemandant flûtes et mélodies (v. 3—4)

Rückerts bestimmte Zeilen (s. 3—4):

Ist hier der Rückweg? fragt' ich jede Brücke;
Der Eingang hier? fragt' ich an allen Toren.

Im zweiten Vierzeiler fügt St.-Beuve des Reimes wegen (v. 6) hinzu:

Une femme aux doux yeux, *qui montait le coteau,*

wo Rückert einfach sagt:

Ein schönes Weib (s. 5)

---

[1]) s. St.-Beuve, Poésies complètes S. 442 (Notes et Sonnets, Folge der Pensées d'août) und Rückert, Gesammelte Gedichte, Frankfurt a. M. 1843, I, 445 (Sonette, s. Aprilreiseblätter, 20. Sonett: „Auch ich war in Arkadien geboren").

St.-Beuve läßt „geschworen“ aus:

„Suis-moi,“ dit-elle (s. 7)

und aus den ausdrucksvollen Versen:

Als ich ihr traute, lachte sie voll Tücke,
Eh' ich hinein kam, hatt' ich sie verloren (s. 7–8)

wird:

Je *crois*; elle m'entraîne et fuit; ô perfidie! (v. 8)

Und warum verwandelt St.-Beuve:

Jetzt wend' ich mich zu einem andern Weibe (s. 9)

in:

Une autre femme vient et me dit à son tour (v. 9).

Es ist psychologisch viel natürlicher, daß der Dichter sucht, als daß Liebe und Poesie sich ihm von selbst anbieten.

Ein einfacher und klarer Vers wie:

Ich heiße Poesie, die niemals trüget (s. 11)

wird zu:

Moi, je suis Poésie et n'ai point de mensonge (v. 11).

Das letzte, ziemlich genaue und gut gelungene Terzett wird nur durch dieses „Vois s'il suffit du songe!“ verdorben. Was für ein schlechtgebauter, unfranzösischer, fremd klingender Satz ist das und wie einfach ist im Deutschen:

Sprich, ob das dir genüget.

Im ganzen hätte selbst die poetische Ader eines Rückert, stellenweise zwar etwas gewöhnlich und prosaisch, St.-Beuve mehr begeistern müssen.

VIII. St.-Beuve „übersetzt“ Lambs Sonett,[1]) er „dichtet“ es nicht nach und setzt ihm ein Motto von Math. Régnier (Stanzen) voran: „Hélas! répondez-moi, qu'est-elle devenue?“ Es ist dies seine Art, ein persönliches Empfinden, wahrscheinlich seine späte Liebe für Fräulein . . . in Lausanne, auszudrücken.

Und doch hatte er keineswegs seine Kindheit an der Seite des jungen Mädchens verlebt, aus dem einfachen Grunde, weil er 30 Jahre älter als sie war. Aber das ist einer von den Charakterzügen St.-Beuves, dieser zusammengesetzten Natur, die die Dinge halb zu verbergen liebt, dieses Bezeichnen eines Gefühls mit einem absichtlich ungenauen Ausdruck.

---

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, S. 435 (Notes et sonnets) und Ch. Lamb, Works, London Routledge, S. 35 (Poetical works, Earliest and later sonnets, VIII).

Der Reiz der so einfachen, in ihrer harmlosen Frische so liebenswürdigen Gedichte Lambs verflüchtigt sich in der Übersetzung von St.-Beuve.

We were two pretty babes, the youngest she . . .	Nous étions deux *enfants* à passer notre *enfance* . . .
My loved companion dropped a tear, and fled . . .	Ma jeune amie en pleurs s'enfuit à cet affront . . .

Der so schlecht übersetzte Schlußvers:

That I may seek thee the wide world around.	Que je la cherche encor, fût-elle au bout du monde –

zeigt deutlich, wie platt und farblos St.-Beuve die einfache und fein abgestufte Dichtung des guten Lamb wiedergibt.

IX. Die Tatsache allein, daß St.-Beuve zwei Sonette von Bowles[1]) übersetzt, beweist, wie sehr er vertraut sein mußte mit der englischen Literatur, um sich für einen Dichter zu interessieren, der in Frankreich so wenig gekannt war und der, trotz echter poetischer Vorzüge, selbst in England nur durch Coleridges Förderung, Erfolg gefunden hatte.

Die beiden Sonette sind im ganzen gut übersetzt, ihre Form ist dafür besonders günstig, da sonst, wie wir bei Rückert und Uhland gesehen haben, St.-Beuve sich kein Gewissen daraus macht, die Originale umzuformen.

Wenn ihm auch hier manchmal kleine Ungenauigkeiten unterlaufen, so ist er doch ab und zu besonders glücklich, wie in:

(B.) Étrange est la musique aux derniers soirs d'automne
Quand, vers Rovéréaz, solitaire, j'entends . . . (v. 1–2)

für:

There is strange music in the stirring wind,
When low'rs th'autumnal eve, and all alone . . . (v. 1–2).

Diese Nachdichtung wurde während St.-Beuves Aufenthalt in Lausanne verfaßt, in dessen Umgebung das Dorf Rovéréaz ganz besonders schöne Bäume besitzt.

Die Verse:

(B.) Reviens donc, ô Printemps! renais, feuillage aimé!
Mois de zéphirs accours! chante, chanson de mai . . . (v. 9–10)

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, S. 442 und 444 („comme après une nuit de veille bien cruelle" et „Étrange est la musique aux derniers soirs d'automne" – 2 sonnets imités de Bowles, aus den „Notes et sonnets", der Fortsetzung der „Pensées d'août") und Wm. Lisle Bowles, Sonnets and other poems, London, Cadell & Davies, 1800/01, 2 Bände (vol. 1, sonnets XVIII and XX, part 2d of the sonnets).

gefallen mir weniger als die einfacheren, hübscheren:

O spring, return! return, auspicious May! (v. 11)

worin es keinen „mois de zéphirs" gibt.

Und ebenso verfehlt ist der Schluß:

(B.) Mais triste elle sera, mais presque désolée,
Si ne revient aussi, charme de ta saison,
Printemps de ton printemps, rayon de ton rayon.

X. Die 66 Verse von Coleridge[1]) sind in 77 Alexandrinern wiedergegeben, und diesmal recht gut – wenn man nicht das Original vorher gelesen hat. St.-Beuve hat es verstanden, den Fluß der ungestümen und vielseitigen Gedanken Coleridges zu treffen, wenn auch vielleicht ein wenig salbungsvoller als notwendig.

Warum hat er nicht die Verse übersetzt, die Mittelpunkt und Schlüssel des ganzen englischen Gedichtes sind:

Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so filled!
Where the breeze warbles, and the mute still air
Is music slumbering on her instrument.

Warum hat er den einfachen Vers:

Meek daughter of the family of Christ . . .

durch die platte Übersetzung:

Blanche et douce brebis chère au divin Pasteur

gegeben?

Nach seiner Gewohnheit übersetzt er wiederum die bestimmte Ausdrucksweise des Englischen in seiner vagen Art. So wird aus:

And that simplest lute,	... Et le son de la Harpe,
Placed, length-ways in the clasping casement, hark!	De la Harpe, en plein air, que suspend une *écharpe*
How by the desultory breeze caressed...	Aux longs rameaux d'un saule, et qui répond
	Souvent, par les soupirs, à l'aile amoureuse du vent.

Davon abgesehen ist es ganz natürlich, daß St.-Beuve, der in seinen philosophischen Anschauungen und religiösen Empfindungen immer schwankende, dieses „meditative poem" übersetzt hat, zeigt es doch die wenig tiefe, mit Theismus und Pantheismus spielende Auffassung Coleridges, die so sehr hinter der von Wordsworth zurückbleibt.

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, S. 266 (pièce XXVII des Consolations – La harpe éolienne, traduit de Coleridge et en surtitre A mon ami Victor Pavie) und Coleridge, Poems, Leipzig, Tauchnitz, 1860, S. 210. The eolian harp (Meditative poems).

XI. Wordsworths[1]) Gedicht hat im englischen Original 19 vierzeilige Strofen. St.-Beuve verwässert etwas und macht daraus 21 Strofen mit je 5 Zeilen. Und indem er es verwässert, schwächt er dieses Gedicht noch, das ohnedies nicht zu den besten von Wordsworth gehört. Ich gebe als Beispiel nur die 9. Strofe:

He who governs the creation,
In his providence, assigned
Such a gradual declination
To the life of human kind.

Das hat immerhin ein wahrer Dichter geschrieben. Im Rahmen dieses ganzen Aufsatzes, der als eines der wichtigsten Ergebnisse beweisen soll, wie wenig St.-Beuve vom wahren Dichter an sich hatte, werden wir an keine Stelle gelangen, die so sehr durch Mangel an dichterischem Schwung und durch fast lächerliche Nüchternheit überrascht.

Es sind übrigens in dem englischen Gedicht noch viele schöne Verse wie:

Sol has dropped into his harbour,
Weary of the open sky (Str. 1)

die St.-Beuve einfach fortläßt:

Le soleil, las d'un long voyage,
S'est couché derrière un nuage,
Et déjà le jour est mourant.

Alle folgenden Strofen der französischen Nachdichtung wimmeln von Ungenauigkeiten, Verschiebungen, Auslassungen und vor allem höchst unglückseligen Anhängseln. So wird z. B. aus:

Evening now unbinds the fetters
Fashioned by the glowing light . . .
(Str. 2)

Le soir, qui lentement arrive,
Détache le réseau vermeil
Qui couvrait la terre captive
Comme un pêcheur fait sur la rive
Ses filets séchés au soleil.

Es scheint fast, als ob es St.-Beuve sich zur Aufgabe gemacht habe, einen schönen Ausdruck des Originals nicht ins Französische durchschlüpfen zu lassen, z. B.:

Who would stop the swallow, wheeling
On her pinions swift and strong?

---

[1]) St.-Beuve, Le plus long jour de l'année, à Laure, poème imité de Wordsworth (dans Joseph Delorme – Poésies complètes, éd. Charpentier, Paris 1890, S. 88) und Wordsworth, The poetical works, London and New-York, I, 29 (the longest day, addressed to –).

zwei durch Kürze und Bestimmtheit wirklich echte Wordsworth-Verse, sind wie folgt übersetzt:

Qui voudrait troubler dès l'aurore
L'alouette dans sa chanson,
La vive abeille qui picore, (!)
L'hirondelle étrangère encore, (?)
La linotte au bord du buisson? (Str. 7)

Vergeblich sucht man nach energischen Versen wie:

Now, even now, ere wrapped in slumber,
Fix thine eyes upon the sea
That absorbs time, space and number;
Look towards eternity!

in diesen:

Mais avant que la nuit s'avance
Mais dès aujourd'hui, dès ce soir,
Au rivage où, muette, immense,
L'Éternité pour toi commence,
Viens de bonne heure, viens t'asseoir (Str. 14)

Beachten wir zuletzt noch eine ganz unerwartete Anspielung auf Eloa von Alfred de Vigny in der vorletzten Strofe:

Blanche reine de la pelouse,
Arme toi de grave douceur;
Sois prudente comme une épouse;
Que plus d'une Eloa jalouse
Te reconnaisse pour sa sœur,

die in keiner Weise mit dem Englischen übereinstimmt und beschließen wir damit *The longest day*, das gewiß mit eines der besten Gedichte von Wordsworth, sicher aber eines der schlechtesten von St.-Beuve ist.

XII. Ein ganz lakistisches Sonett von Wordsworth[1]) mit seinem leisen Anflug von Spott mußte St.-Beuve gefallen. Dennoch hat er es höchst ungeschickt „nachgedichtet". Er streicht einfach Gedanken wie:

(– personal talk), –
Of friends, who live within an easy walk,
Or neighbours, daily, weekly, in my sight

und fügt hinzu:

Car j'ai pour tous voisins d'intrépides chasseurs,
Rêvant de chiens dressés, de meutes aguerries,
Et des fermiers causant jachères et prairies,

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, S. 123. Sonnet imité de Wordsworth (dans Joseph Delorme) und Wordsworth, Poetical works, Chandos ed., S. 136. Personal talk, I (in Miscellaneous sonnets).

Et le juge de paix avec ses vieilles sœurs,
Deux revêches beautés parlant de ravisseurs,
Portraits comme on en voit sur les tapisseries.

Wordsworth sagt kein Wort von Jägern, noch vom Friedensrichter; und gäbe es einen Friedensrichter mit alten Schwestern, so würden die sicher nicht von „ravisseurs“ sprechen. Das ist wieder so ein Streich der immer etwas zu lebhaften Fantasie St.-Beuves.

Und diese Nachdichtung unterdrückt vollständig:

These all wear out of me, like forms, with chalk
Painted or rich men's floors for one feast night.

Die letzten beiden Verse endlich, um derentwillen das Sonett augenscheinlich verfaßt wurde, sind folgendermaßen von St.-Beuve übertragen:

Écouter le vent battre et gémir les cloisons,
Et le fagot flamber et chanter la bouilloire

wo es bei Wordsworth heißt:

And listen to the flapping of the flame,
Or kettle whispering its faint undersong.

Die von St.-Beuve angewandten Worte „vent“ und „cloison“ geben das Gefühl der Traurigkeit und Schwermut da, wo der englische Dichter nur den Eindruck der Träumerei, der Milde, des Heimlichen hinterlassen will. St.-Beuve hat eben den „faint undersong“, die Seele dieses Sonettes, nicht empfunden.

XIII. St.-Beuve rühmte sich gern, dem Sonett seinen Platz, den es seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in der französischen Poesie verloren hatte, wiedergegeben zu haben. Während seiner Studien über das „Tableau de la poésie française au 16e siècle“ (1828) war ihm der Gedanke seiner Neubelebung gekommen. Es war auch ganz natürlich, daß gerade dieses Sonett von Wordsworth[1]) ihm auffiel. Was für seine, ausschließlich kritische, jeder poetischen und schöpferischen Kraft baren Natur, dieser „nature secondaire“, wie man sie genannt hat, die nur bei Anlehnung an anderes schaffen kann, charakteristisch ist, ist, daß er gerade dieses Sonett übertrug, als er einem ganz persönlichen Gedanken Ausdruck geben wollte. Das hätte ein echter Dichter nicht getan.

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes. S. 124. Sonnet imité de Wordsworth (dans Joseph Delorme) und Wordsworth, Chandos ed., S. 137 (in Miscellaneous sonnets). Scorn not the sonnet.

Es finden sich denn auch die gewöhnlichen Schwächen der Übersetzung. Aus den Worten:

with this key
Shakspere unlocked his heart

wird:

Par amour autrefois en fit le grand Shakspeare.

Die „visionary brow" Dantes wird zu „son front vainqueur". Der Schluß:

. . . and when a damp
Fell round the path of Milton, in his hand
The thing became a trumpet, whence he blew
Soul-animating strains – alas, too few!

ist natürlich geändert in:

Moi, je veux rajeunir le doux sonnet en France;
Du Bellay, le premier, l'apporta de Florence,
Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard.

St.-Beuve wußte offenbar nicht, daß das Sonett eine provenzalische, nicht italienische Erfindung ist.

XIV. St.-Beuve scheint das Sonett „It is a beautous evening"[1]) mit seiner so klaren Darlegung der Wordsworth eigenen pantheistischen Weltanschauung nicht verstanden zu haben, denn er beginnt gleich mit einer Entstellung der Verse:

The holy time is as quite as a nun
Breathless with adoration

wenn er sagt:

A la fin du saint jour, la Nature en prière
Se tait, comme Marie à genoux sur la pierre,
Qui tremblante et muette écoutait Gabriel.

St.-Beuve läßt weg:

The gentleness of heaven is on the sea,

und ersetzt folgende schöne, reiche Verse:

Listen! the mighty Being is awake,
And doth with His eternal motion make
A sound like thunder – everlastingly

durch seine lächerlichen und verworrenen:

Mais dans ce grand silence, *au-dessus et derrière, (!)*
On entend l'hymne heureux du triple sanctuaire,
Et l'orgue immense (?) où gronde un tonnerre éternel.

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, S. 238, sonnet imité de Wordsworth (pièce XIII des Consolations, mars 1830) und Wordsworth, Poetical Works, Chandos ed., S. 139 (in Miscellaneous sonnets).

Wenn St.-Beuve die eingestandene Absicht gehabt hätte, Wordsworth' Gedanken und Ausdruck zu verderben, so hätte es ihm nicht besser gelingen können.

XV. Das Sonett „Not love not war“ [1]) gibt die poetische Theorie der Lakisten, die St.-Beuve so liebte und deren einzig würdiger Vertreter in Frankreich er mit voller Überzeugung zu sein glaubte. Freilich hätte er zuerst besser übersetzen müssen, z. B.:

Une âme en frénésie
Qu'un éclatant forfait *renverse du devoir (?)*

ist doch kaum noch französisch zu nennen und übersetzt schlecht:

Nor duty struggling with affections strange.

Er läßt aus:

The blue smoke of the elmy grange,
Skyward ascending from the twilight dell.

und dann das doch wirklich bedeutsame:

(a crystal river diaphanous)
Because it travels slowly

Und wie schwach erscheint der Schlußvers:

Une fumée au loin qui monte en tournoyant

neben:

The flower of sweetest smeel is shy and slowly.

XVI. Das Sonett „There is a pleasure in poetic pains“ [2]) ist ganz erfüllt vom persönlichen Leid Wordsworths, der in England so schlecht aufgenommen wurde und erst nach seinem Tode zu allgemeiner Anerkennung gelangte:

How oft the malice of one luckless word
Pursues the enthusiast to the social board
Haunts him belated on the silent plains!

Auch St.-Beuve glaubte, sich über das Publikum beklagen zu müssen. Die „Rayons Jaunes“ von Joseph Delorme hatten einen Heiterkeitserfolg. Es ist ihm selbst fast lächerlich, sich mit Wordsworth zu vergleichen. Zudem ist seine Nachdichtung auch schwach und ihn verfolgt dauernd das Mißgeschick, jeden bedeutungsvollen Ausdruck zu übersehen! z. B.:

The star that crowns the brow of morn.

Es ist überflüssig, sich länger dabei aufzuhalten.

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, S. 239 (pièce XIV des Consolations) – sonnet imité de Wordsworth und Wordsworth, Poetical Works, Chandos ed., S. 137 (in Miscellaneous sonnets). [2]) St.-Beuve, Poésies complètes, S. 240 (pièce XV des Consolations) – sonnet imité de Wordsworth und Wordsworth, Poetical Works, Chandos ed., S. 139 (Miscellaneous sonnets).

XVII. A. Rest and be thankful, at the head of Glencoe.

Das Sonett,[1]) das im Englischen etwas verworren ist, ist von St.-Beuve ganz gut, wenn auch mit einigen Ungenauigkeiten („oiseau" für „fowl") übersetzt worden.

Auch Schwächen finden sich darin wie:

. . . au torrent, sans fatiguer sa rame,
Le poisson sait tout droit en flèche remonter

für:

And Fishes front, unmoved the torrent's sweep.

B. Highland hut.

Einige Verse sind gut übersetzt wie:

Le clair ruisseau des monts coule auprès; n'ayez peur
D'approcher comme lui

für:

The limpid mountain rill avoids it not;
And why shouldst thou?

andere schwach, wie für:

Stand no more aloof! Ne restez plus ainsi, ne restez plus dehors.

C. Bothwell castle.

Man muß bedauern, übersetzt zu finden:

The river glides, the woods before me wave,

durch:

. . . je vous vois
Dans ma pensée encore, flots courants, sous les bois

und:

Now I crave
Needless renewal of an old delight

durch:

Je ne puis rendre aux lieux de visite nouvelle.

Es ist kaum mehr von dem übrigen zu sagen, es sei denn, daß man lieber das Original lese.

. . . . . .

Zur Rechtfertigung von St.-Beuve, der bei dieser eingehenden Prüfung seiner metrischen Übersetzungen ziemlich hart behandelt worden ist, muß gesagt werden, daß er weder sehr gut englisch noch deutsch konnte, so daß er gezwungen war, seine Übersetzungen von Leuten, in die er Vertrauen setzte, nachsehen zu lassen, die ihn aber doch vielleicht unbewußt verraten haben, weil sie nicht die vollkommene Fähigkeit besaßen, die ihnen St.-Beuve irrtümlich zuschrieb.

[1]) St.-Beuve, Poésies complètes, S. 348 (Pensées d'août) – Trois sonnets imités de Wordsworth und Wordsworth, Poetical Works, Chandos ed., S. 510 (Yarrow revisited and other poems, sonnets XII, XIII and XVI).

Das Hauptergebnis dieser genauen Prüfung zeigt also, daß St.-Beuve nicht diese höchste technische Gewandtheit besaß, deren er sich gern rühmte. Oft z. B. hielt er kleine rytmische, völlig bedeutungslose Kunststückchen für das feinste vom feinen. Als Beweis hierfür gelte die Anmerkung, die er zu „Monsieur Jean", dem zweiten Gedicht in den „Pensées d'août" (1837) schrieb:

„Ich bitte die aufmerksamen Leser dieser Studien, die sich auch mit der Form etwas beschäftigen, beobachten zu wollen, daß wenn auch mancher Vers auf den ersten Blick etwas hart oder nachlässig erscheinen mag, er doch gerade als Versuch, als Streben nach einem besondern Wohlklang durch Alliteration, Assonanz usw. gelten möchte, Hilfsmitteln, die von unserer klassischen Dichtkunst allzusehr übersehen wurden, an denen die klassische Poesie der Alten aber überreich ist und die in bestimmten Fällen unserer Verskunst eine gewisse Betonung verleihen können.

So sagt Ovid in seinen Remedia amoris:

Uinci cupidineas *pa*riter *Par*thasque sagittas.

Und so sage auch ich in einem der folgenden Sonette:

J'ai *ra*sé ces *ro*chers que la *grâ*ce
domine . . .
Sor*rente* m'a *ren*du mon doux *rê*ve infini . . . " [1])

Das ist vollkommen lächerlich, und außerdem haben die beiden Verse keinen Sinn, sind kaum französisch und sehr dunkel. Aber man darf es St.-Beuve nicht vergessen, daß er im Hinblick auf die poetische Form sich ein hohes Verdienst erworben hat um die Wiedererweckung des Sonetts, das, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gänzlich vernachlässigt, im ganzen 19. Jahrhundert eine glänzende Auferstehung gefeiert hat; Musset, Théophile Gautier, Leconte de l'Isle und die Parnassiens, M. de Heredia besonders, dann Baudelaire, die Symbolisten, Verlaine, sie alle dichten Sonette, sogar sehr schöne Sonette, was sie vielleicht ohne St.-Beuve nicht getan hätten.

Bezüglich der Treue seiner Übersetzungen, hat sich St.-Beuve selbst in einem Gedicht des „Notes et sonnets" [2]) ausgesprochen:

Oh! laissez-moi quand la verve affaiblie
Par les coteaux m'égare avec langueur,
Quand pourtant la mélancolie
Demande à s'épancher du cœur,

[1]) Poésies complètes, S. 327. [2]) s. Poésies complètes, S. 430–31.

Oh! laissez-moi du poète que j'aime,
Bégayer le vague et le doux son
Glaner après lui ce qu'il sème,
Et de Collins,[1]) d'Uhland lui-même
Emietter quelque chanson.
Je vais, traduisant à ma guise
Un vers que je détourne un peu;
C'est trop ma douceur et mon jeu
Pour qu'autrement je le traduise.
. . . . .
Quel mal d'avoir entrelacé
Même d'avoir un peu froissé
Deux fleurs dans la même couronne?
. . . . .
Et puis j'y mêle un peu de moi
Et ce peu répare ma faute,
Souvent je rends plus que je n'ôte
Par un nouvel et cher emploi.

Hier schmeichelt sich St.-Beuve zu sehr. Wenn auch eine beklagenswerte Eigenschaft der Franzosen ungenaue Übersetzungen mehr oder weniger geduldet hat, so sollten doch ihre Schriftsteller, die den Wert der Treue und Genauigkeit kennen, den Geschmack der Leser in dieser Hinsicht bilden und darin hat St.-Beuve gefehlt. Immerhin hieß es zu seiner Zeit schon viel für die „littérature comparée" tun, wenn er die breite Öffentlichkeit in Frankreich, der die lakistischen Dichter noch unbekannt waren, ein wenig mit ihnen bekannt zu machen suchte.

Und ferner muß man sich des Schopenhauerschen Wortes erinnern: „Gedichte kann man nicht übersetzen, sondern bloß umdichten, welches allezeit mißlich ist" und nicht zu streng sein.

Wenn auch St.-Beuve sicher kein großer Dichter war, so hat er doch einen gewissen Einfluß auf Théophile Gautier ausgeübt, der ihm versicherte: „Dein Joseph Delorme hat mir für meine Verse gute Dienste geleistet." Ein Ohrenzeuge (M. Jules Troubat) bestätigt es. Der Beweis für diesen Einfluß ist in folgenden Versen „Fatuité"[2]) betitelt (1843):

Je suis jeune; la pourpre en mes veines abonde,
Mes cheveux sont de jais et mes regards de feu,
Et sans gravier ni toux ma poitrine profonde
Aspire à pleins poumons l'air du ciel, l'air de Dieu,

[1]) Keine Übersetzung Collins von St.-Beuve ist bekannt. [2]) s. Th. Gautier, Poésies complètes, Paris, Charpentier, 1901, II, 65.

eine offenkundige Antwort auf die berühmten „Ma Muse“ betitelten Verse in Joseph Delorme (1829).

St.-Beuves Muse, sagt er, ist eine schlichte, schwindsüchtige, unglückliche Waschfrau:

Elle chante parfois; une toux déchirante
La prend dans sa chanson, pousse en sifflant un cri
Et lance les graviers de son poumon meurtri.

Und die „Rayons Jaunes“ von Joseph Delorme können sehr wohl die berühmte Sinfonie in reinem Weiß in den „Emaux et Camées“ von Gautier beeinflußt haben.

St.-Beuve hat ganz ersichtlichen Einfluß auf M. Coppée gehabt, dem Sänger des häuslichen Lebens und der Armen. Er hat seinen Dank gezeigt, als er bei der Enthüllung des Denkmals für St.-Beuve in Paris im Juni 1898 ihm eine großartige Lobrede hielt. In der bei dieser Gelegenheit von der französischen Akademie bei Didot in Paris veröffentlichten Broschüre kann man sie nachlesen.

Wir, die wir ihn bei der Arbeit gesehen und in seine Werkstätte eindringen konnten, glauben nicht, daß er ein echter Dichter war. Aber er hat den Begriff einer neuen Dichtkunst in Frankreich gehegt. Er war ein hervorragender Kritiker, selbst wenn er dichten wollte; auch da hat ihn sein angeborener kritischer Geist nicht im Stich gelassen.

Es bleibt immerhin noch ein bedeutungsvolles Werk und ein Dokument allerersten Ranges für die vergleichende Literatur und die Psychologie St.-Beuves.

Heinse und Wieland.

Von

Markus Wachsmann (Radautz).

Man ist gewöhnt, Heinse im Zusammenhang mit seinem Meister Wieland zu betrachten. So hat es schon Pröhle[1]) gewollt und so wird man auch dem tatsächlichen Sachverhalt gerecht. Zwischen beiden Männern laufen zahlreiche Fäden einher, es bestehen zwischen ihnen persönliche und literarische Beziehungen. Trotz dem wechselnden Verlaufe dieser Beziehungen hat Heinse seinen Lehrer nie aus den Augen verloren. In biographischer Hinsicht spielt dieses Verhältnis eine bedeutende Rolle, denn gerade aus der Zeit, wo beide Dichter einander nahestanden, sei es einander fördernd und unterstützend, sei es über gegenseitige Mißliebigkeiten schmollend, fließen die Quellen über Heinses Privatleben am reichlichsten.

Es wird demnach, der Natur eines solchen Verhältnisses gemäß, die vorliegende Arbeit in zwei Teile zerfallen: in eine biographische und eine literaturgeschichtliche Untersuchung. Dem ersten, kürzeren Teile liegen hauptsächlich die in Betracht kommenden Briefwechsel zugrunde, unter denen der erste Platz dem in der vorzüglichen Schüddekopfischen Ausgabe vorliegenden Heinse-Gleimischen Briefwechsel[2]) und den verschiedenen Veröffentlichungen Seufferts[3]) zukommt. Für den zweiten weit umfangreicheren Teil, der den Einfluß Wielands auf Heinses Jugendwerke behandelt, fehlte es mir bei dem schon 1902 erfolgten Abschluß meiner Untersuchung an Vorarbeiten fast gänzlich, so daß ich fast ausschließlich auf eigene Forschung angewiesen war.

---

[1]) Westermanns Jahrbuch CXIII, 134. [2]) 2 Bände, Weimar 1894—96, zitiert: Schüdd. I und II. [3]) Namentlich wichtig Vierteljahrschrift f. Literaturgeschichte VI, 215—251, zitiert V. J. S.

I. Heinses persönliche Beziehungen zu Wieland.

Durch Fr. Justus Riedel ist das Verhältnis Wilhelm Heinses zu Ch. M. Wieland angeknüpft worden. Schon in Jena hatte die Bekanntschaft mit Professor Riedel dem armen Heinse über die „bitterste Periode" seines Lebens hinweggeholfen. Auch in Erfurt, wohin Heinse seinem Lehrer folgte, dürfte diese Gönnerschaft nicht aufgehört haben. Aber das Wichtigste war, daß Heinse durch diesen Ortswechsel mit einem Mann, der für ihn von so großer Bedeutung sein sollte, in Berührung kam: mit Wieland. Wieland, auf dessen Berufung nach Erfurt Riedel großen Einfluß genommen hatte, trat um die Mitte des Jahres 1769 die Professur der Philosophie an und begann seine Vorlesungen mit der „Geschichte der Menschheit" nach Iselin und der Auslegung des „Esprit des lois" von Montesquieu. Der Verkehr mit Wieland hat Heinses Anschauungsweise vollkommen umgestaltet und seiner dichterischen Entwicklung die Bahn gewiesen. In der Iselinischen Philosophie, nach welcher weder der einzelne Mensch noch die bürgerliche Gesellschaft irgendwo ihr Glück finden kann, als auf dem lichten, offenen Wege der Natur, fand das „Naturkind" Heinse seine eigenen Ideen bestätigt. Auch die Theorie der schönen Künste (eine der späteren Vorlesungen Wielands) wird dem kunstsinnigen Jüngling viel Teilnahme abgewonnen haben. Besonders aber mußten ihn Wielands Vorlesungen über aristophanischen Spott und horazische Laune interessieren: nennt ihn doch einmal Wieland einen Satyr, indem er an Fritz Jakobi schreibt: „Es sind in der Tat Grazien in diesem Satyr verschlossen" (auserles. Briefw. I 167). Wir wissen auch, daß Heinse seinen Ehrgeiz darein setzte, als Mann ein deutscher Lukian zu werden.

Wieland hat seinen Schüler auch pekuniär unterstützt, denn dieser befand sich in Erfurt in einer ziemlich bedrängten Lage. Ein Bild seines Elends gibt der Brief an Gleim vom 18. Nov. 1770, der gleichsam als Heinses curriculum vitae bis zur Erfurter Zeit gelten kann (Schüddekopf I, 1 – 9). Heinse verkehrte auch im Wielandschen Hause und war sehr vertraut mit den privaten Verhältnissen seines Lehrers, wie er auch später die näheren Umstände der Berufung Wielands nach Weimar am besten kannte und im voraus den Freunden mitteilte.

Durch eine Sammlung „Sinngedichte" führte sich Heinse zuerst bei seinem Meister ein. Das Urteil Wielands über diese Heinseschen Erzeugnisse liegt in dem Briefe vor, den er an Gleim als Empfeh-

lungsschreiben für Heinse richtete. So sehr Wieland das Genie des jungen Mannes anerkennt, ist sein Lob doch zurückhaltend: Heinses Feuer brenne noch nicht gleich noch rein genug, seine Kenntnisse seien noch mangelhaft, es finde sich ein gewisser Zynismus in seinen Sinngedichten, seine Moral sei zuweilen nicht die beste. Für den Zynismus und die Geschmacklosigkeit einiger Gedichte macht Wieland „das Pöbelhafte seiner Erziehung" verantwortlich. „Wo sollte er den guten Ton gelernt haben?" (Schüdd. I, 211 f.)

Konnte sich auch Wieland mit Heinses Sinngedichten nicht ganz einverstanden erklären, so gestaltete sich doch ihr Verhältnis noch viel wärmer. Wieland suchte einen Verleger nicht nur für die Sinngedichte, sondern auch die „musikalischen Dialoge", die von Heinse zur selben Zeit fertiggestellt, wenn sie auch erst 1805 aus seinem Nachlaß gedruckt worden sind. Als aber Wieland die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen sah, wandte er sich mit dem eben erwähnten Empfehlungsschreiben an seinen Freund Gleim, den bekannten Beschützer junger Talente. Gleichzeitig schrieb auch Heinse, vermutlich auf Vorschlag Wielands, jenen langen und überschwenglichen Brief, der den festen Freundschaftsbund Gleim-Heinse inaugurierte. Der liebenswürdige und zu jeder Zeit hilfsbereite Gleim sandte Heinse einige Goldstücke und fühlte sich noch Wieland zu Dank verpflichtet, daß dieser ihm Gelegenheit bot, das „vortreffliche Genie" kennen zu lernen.

Da Heinse die Unterstützung seinem Lehrer zu verdanken hatte, schloß er sich noch enger an ihn an. Jetzt war er nicht nur Wielands Hausfreund, sondern wurde auch in dessen schriftstellerische Pläne eingeweiht. Er war auch Wielands Bundesgenosse in dessen Kampfe gegen die literarischen Gegner. Er sollte auf den Wunsch des Meisters ein Dutzend Sinngedichte schreiben, die „stechen sollten wie Dolche". Von diesen Gedichten ist eines unter dem Titel „Auf einen Neider Wielands, im Jahre 1770" bei Schober[1]) S. 20 abgedruckt. Das Gedicht ist insofern bemerkenswert, als Heinse hier schon den „Neuen Amadis" nennt, der erst 1771 erschienen ist. Daraus ersieht man, wie vertraut das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler gewesen sein mag, wenn dieser in die Manuskripte des Meisters einen Einblick tun konnte.

[1]) J. J. Wilhelm Heinse, sein Leben und seine Werke Leipzig 1882.

Durch Wieland angeregt, griff Heinse auch zu größeren Arbeiten. Schon hier, in Erfurt, begann er das Werk, das ursprünglich „Elysium", später aber „Laidion" benannt wurde. Er meint, das Werk angefangen zu haben, „um die Sorgen und die Hypochondrie bei dessen Ausarbeitung aus der Seele zu scheuchen". Er sehnt sich aus dem „Lande der Puffbohnen, Rettiche und Schöpsen" hinweg und meint, sein verlassener Genius wäre nicht unwert, auf einen besseren Boden verpflanzt zu werden (Schüdd. I, 16 f.). Heinse fühlte sich so unbehaglich in Erfurt, daß er alle Hebel in Bewegung setzte, um eine selbständige Stellung zu erlangen. Beide Gönner suchten für ihn eine geeignete Stelle. Gleim wollte ihn zuerst bei einem Pfarrer als Hauslehrer unterbringen, aber Wieland meinte, er tauge nicht für ein Predigerhaus: c'est qu'entre nous il est un tant soi peu fripon. Eine Zeitlang dachte man an einen Erfolg vermittelst Drucklegung der „musikalischen Dialoge", aber auch dieser Plan mißlang. Auch der Versuch Heinses, durch den Leipziger Poesieprofessor J. G. Eck eine Stelle zu erlangen (Schüdd. I, 216 ff.) scheiterte. Endlich schien eine Wendung zum Bessern einzutreten. Im Jacobischen Hause suchte man einen Instruktor für den jüngsten Sohn und Wieland wollte diese Gelegenheit benützen, um seinen Schützling unterzubringen. In dem Empfehlungsschreiben rühmt Wieland Heinses Talent, seine musikalischen Anlagen, seine „Gefälligkeit", schwächt aber das Lob durch folgenden Satz ab: „Sein Herz ist warm und gefühlvoll; eine starke Ader von satirischer Laune macht es zuweilen ein wenig zweideutig; aber dies tut nichts; er ist noch wenig über 20 Jahre; il s'en corrigera." Wieland hofft jedoch, daß die vortreffliche Gesellschaft, in die nun Heinse kommen würde, in der vorteilhaftesten Weise auf sein Benehmen einwirken werde. (Ausgewählte Briefe III, 67 ff.). Als nun auch diese Hoffnung sich zerschlug, da der alte Jacobi einen Theologen zum Hofmeister wünschte, sah sich Heinse genötigt, dem schon früher an ihn ergangenen Rufe von seiten des Hauptmanns Günther von Liebenstein[1]) zu folgen. Und so wurde Heinse Sekretär und Reisebegleiter eines Abenteurers, der ehemals ein Adjutant Friedrichs des Großen ge-

[1]) Über diesen Hauptmann von Liebenstein und seinen Gefährten, Grafen v. Schmettau, zwei ziemlich geheimnisvolle Individuen, vgl. Schober S. 28 ff. Rödel S. 37 ff. Pröhle (Lessing, Wieland, Heinse) S. 134 ff. Euph. III, 722 ff. und Schnorrs Archiv X, 426.

wesen und nun als Generalinspektor der dänischen Zahllotterie mannigfache, nicht immer reine Spekulationen trieb. Solange Heinse noch in Erfurt gelebt hatte, bestanden die engsten Beziehungen zu Wieland fort. Materiell hatte ihn der Lehrer oft unterstützt, in geistiger Beziehung viel gefördert. Er suchte ihn zu bewegen, Petrarka zu übersetzen (Schüdd. I, 14), eine Tragödie zu schreiben, die in Wien aufgeführt werden sollte (Schüdd. I, 40) u. dgl. mehr. Ja Wieland erschloß sich seinem Schüler wie keinem anderen in Erfurt, so daß Heinse bei seiner Abreise aus der Universitätsstadt in der Lage war, einige charakteristische Züge seines Lehrers seinem Freunde Gleim mitzuteilen (Schüdd. I, 34). Allein in der letzten Zeit von Heinses Erfurter Periode blieb nur der Schein der Freundschaft gewahrt, in der Tat aber hatte sich ein kleines Mißtrauen in das Verhältnis eingeschlichen, teils weil Wieland schon damals in Heinse ein Talent sah, das die Folgerungen aus seiner eigenen Richtung weiter ziehen werde, als es ihm angenehm wäre, teils durch eine unerquickliche Geldgeschichte, die Wieland in minder günstigem Lichte erscheinen läßt. Zu einer Zeit nämlich, wo Heinse hilflos dastand und Geld so dringend bedurfte, war Wieland vorerst auf den eigenen Vorteil bedacht und zog sich von den von Gleim für Heinse übersendeten 10 Louisd'or 6 ab (so viel schuldete ihm Heinse), wodurch sein Schüler gezwungen wurde, neuerdings die Mildtätigkeit des Halberstädter Gönners anzurufen.[1]) Eine übertriebene Vorsicht in Geldangelegenheiten war eine der schwachen Seiten Wielands, und kann man ihn auch diesmal von einer gewissen Engherzigkeit nicht freisprechen, so erscheint doch der Schritt erklärlich, wenn man seine damaligen, recht beschränkten materiellen Verhältnisse erwägt. An Beweisen von Güte und Anhänglichkeit seitens seines Lehrers hat es Heinse in der Erfurter Periode wahrlich nicht gefehlt.

Obwohl Wieland selbst seinem Schüler den Rat erteilt hat, auf den Vorschlag Liebensteins einzugehen (Schüdd. I, 20), dürfte er im Moment des Abschieds nur traurigen Herzens den begabten Jungen von sich haben fortziehen lassen. Konnte ihm ja Heinse bei seinen damaligen literarischen Fehden treffliche Dienste leisten. Zu solchen Diensten ist er teilweise schon verwendet worden; diesem

[1]) Den ganzen Vorfall schildert Heinse in seinem Briefe an Gleim vom 23. Sept. 1771 s. Schüdd. I, 32 ff.

Zwecke dienten, wie oben erwähnt worden, mehrere seiner Sinngedichte. Es ist auch klar, was Wieland dazu veranlaßte, andere Talente für sich in die Schranken treten zu lassen: erstens wurde er selbst dadurch gedeckt und rettete seine literarische Reputation, zweitens gewann es den Anschein, als ob freiwillige und durch Schikanen seiner Gegner herausgeforderte Empörung diesen ehrlichen Leuten die Feder in die Hand gedrückt hätte. Wieland, damals ganz vereinsamt, suchte überall einen „Champion", und wenn es einem solchen gelang, Wielands Sache als die gerechte hinzustellen, war sein Sieg naturgemäß viel stärker, als wenn er ihn durch eigene (und wäre es auch die beste) Verteidigung errungen hätte. Ein anderer Grund, warum Wieland Heinses Scheiden schmerzlich empfunden haben mag, war, daß er schon damals mit dem erst in Weimar verwirklichten Gedanken umging, eine gelehrte Zeitschrift in Deutschland zu gründen. Heinses ziemlich ausgebreitete Kenntnisse und sein angeborenes Talent wären für die Redaktionsgeschäfte vorzüglich zu brauchen gewesen.

Wie dem auch sei: im Moment, wo Heinse Erfurt den Rücken kehrte, war die zur Schau getragene Zärtlichkeit nur eine Hülle, das von Wieland in höchst schmeichelhafter Weise ausgestellte Empfehlungszeugnis für Heinse bloß eine Äußerlichkeit – mit der Vertraulichkeit zwischen beiden war es für immer vorbei. Die Freundschaft zwischen Lehrer und Schüler verwandelte sich allmählich in eine kühle Gleichgültigkeit, die endlich durch verschiedene Zwischenfälle in einen ausgesprochenen Haß und eine offenkundige Abneigung umschlug. In literarischer Beziehung kamen sie noch öfter in Berührung, persönlich sahen sie sich nie wieder.

Welche Schicksale Heinse als Begleiter des Herrn v. Liebenstein in der Rheingegend und in den verschiedensten süddeutschen Städten erlebte, wie seine anfangs wenigstens in materieller Hinsicht günstige Stellung sich immer mehr verschlimmerte und ihm endlich zur unmittelbaren Seelenpein wurde, das gehört nicht in den Rahmen dieser Untersuchung. Wir begnügen uns daher mit der Darstellung der Beziehungen, die auch jetzt zwischen Meister und Schüler noch bestanden. Bezeichnend ist für die Art dieses Verhältnisses, daß Heinse während dieser ganzen Zeit, die an rührigem und ausführlichem Briefwechsel mit Gleim so reich ist, an seinen Erfurter Lehrer bloß zwei Briefe geschrieben hat. Wieland dürfte an Heinse

ebensowenig Briefe geschrieben haben (alle sind verloren gegangen) und in den Briefen an die Freunde wird sein ehemaliger Schüler sehr selten erwähnt. Dennoch war die Fühlungnahme zwischen beiden nicht ganz unterbrochen. Heinse ist erfreut, so oft er mit einem Wielandischen Schüler zusammenkommt (Schüdd. I, 44); er fühlt sich glücklich, in Köln zwei Stunden lang „den am Geist und Leib Wielandischen Jacobi" gesprochen zu haben (Schüdd. I 50); er gibt sich Mühe, die „Musarion Laroche", Wielands geistvolle Freundin, zu sprechen, und da ihm dies ihrer Krankheit wegen nicht gelingt, liebkost er wenigstens die Kinder Sophiens (Schüdd. I, 51). Er interessiert sich aber auch für Wielands engere Familienverhältnisse und auf die Nachricht, Wielands älteste Tochter habe die Blattern, ist er von Mitgefühl für den bekümmerten Vater durchdrungen, wofür der Brief vom 18. Februar 1772 Beweis liefert (Schüdd. I 53).

Eine nicht geringere Teilnahme bekundet Heinse für Wielands Schriften. Aus Erlangen schreibt er am 18. Febr. 1772: „Seiler und verschiedene andere Narren verbieten hier öffentlich ihren Zuhörern Wielands Schriften und nennen sie das schädlichste Gift für alle Jünglinge; man solle sie verbrennen! rufen sie" (Schüdd. I, 54). Ähnlich ist er empört über das Benehmen eines Wiener Zensors, der Wielands „Agathon" mit den Füßen getreten und ihn ein Teufelsbuch gescholten habe (Schüdd. I, 59).

Als dann Wieland mit dem weimarischen Hof wegen Übernahme einer Erzieherstelle bei den Prinzen verhandelte, war Heinse in der Lage, seinem Freunde Gleim die verläßlichsten Nachrichten über diesen Punkt zukommen zu lassen.[1]) Beide Freunde scheinen Wielands Schritt nicht ganz gebilligt, oder wenigstens kein großes Glück darin gesehen zu haben. „Wenn unser Wieland es für Glück hält, ein Hofmann zu werden, so freut's mich, daß er's geworden ist. Ich würd' es für kein Glück halten, und würd' ich es an dem Hofe des weisen Salomo" (Schüdd. I, 78).

Aber auch Wieland dürfte Heinse seine Gunst nicht entzogen haben. Liegen auch keine unmittelbaren Äußerungen von ihm vor, so kann man doch aus Heinses Briefwechsel entnehmen, daß Wieland seines Schülers hie und da gedachte. Er war dabei

[1]) Die entsprechenden Briefstellen bei Schüdd. I, 61, 76, 86, 91.

mittätig, als Jacobi den armen Thüringer Dichter zum Abbé des päpstlichen Nuntius in Köln machen wollte (Schüdd. I, 50); er unterstützte Heinse bei dessen Bestrebungen, sich von der Gefolgschaft des Hauptmanns um jeden Preis zu befreien. Auch Gleim zweifelte nicht an Wielands Wohlwollen gegen Heinse. So riet er z. B. dem letzteren, bevor er nach Wien abgehe, abzuwarten, was er (Gleim) gemeinsam mit Wieland darüber beschließen würden (Schüdd. I, 77). Heinse durfte so sehr auf Wielands Unterstützung rechnen, daß er auf seiner Heimreise nach Langewiesen, im August 1772, die Absicht hatte, ihn zu besuchen und zu bitten „für seinen Heinse ein wenig zu sorgen". Da er jedoch hörte, Wieland sei selten in Erfurt anzutreffen, gab er den Plan auf (Schüdd. I, 91) und brachte später sein Ansuchen schriftlich vor. Es wird uns nicht wundernehmen, daß Heinse den „göttlichen" Wieland, den „Grazienpriester" – wie er ihn meistens in den Briefen nennt – noch immer um Hilfe anging: kannte er ja seines Lehrers Herzensgüte und seine Rücksichtnahme auf Gleim. Noch weniger wundert es uns, daß sich Heinse nach jener Geldgeschichte nicht für immer von seinem Lehrer mit Groll abgewandt hat: die kleine Kränkung, die ihm jener durch die Vorenthaltung der 6 Louisd'or angetan hatte, war längst entschuldigt und vergessen.

Nach kurzem Aufenthalt in Langewiesen, wo Heinse das Vaterhaus eingeäschert fand und die verzweifelten Einwohner des armseligen Ortes am Feierabend durch allerlei Geschichten und Geigenspiel ermunterte, brach er nach dem Harz auf und traf am 12. September 1772 in Halberstadt ein. Im Oktober desselben Jahres trat er die ihm durch Gleim vermittelte Hauslehrerstelle beim Herrn von Massow an — eine Stelle, die von großem Einfluß auf seine spätere dichterische Entwicklung war, weil die Frau des Hauses „die schöne Grazie von Massow" der Gegenstand seiner Verehrung und das Vorbild für seine Hildegard von Hohenthal geworden ist.[1]) Es war die glücklichste Zeit seines Lebens, besonders von der Zeit an, als die Frau von Massow mit ihrem Sohn von Quedlinburg nach Halberstadt übersiedelte, wodurch Heinse ein Mitglied[2]) des heiteren Halberstädter Dichterkreises wurde, der sich um Vater Gleim scharte.

---

[1]) Vgl. darüber V. J. S. VI, 230 ff. [2]) Heinse führte hier den Namen Rost, weil sein eigener Name durch die Petronübersetzung in Verruf gekommen war.

Gerade in die Zeit des Heinseschen Aufenthalts in Halberstadt fällt der Höhepunkt jenes Zirkels.

Wie war nun das Verhältnis zwischen Heinse und Wieland während dieser ganzen Zeit, Winter 1772 – Sommer 1774, beschaffen? Anfangs blieb das Verhältnis unverändert. Aus Heinses Brief an Gleim (bei Schüdd. I, 98) geht hervor, was bis zum Erscheinen des authentischen Briefwechsels unbemerkt geblieben, daß Heinse nach seiner ersten Ankunft in Halberstadt, am 12. Sept. 1772, nochmals in seine Heimat zurückkehrte, vergeblich in Erfurt Wieland zu sprechen suchte und erst nach Michaelis Tode wieder in Halberstadt eintraf, um bald darauf die Hauslehrerstelle bei Massow anzutreten.

Den ersten Stoß erlitt das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler durch das Erscheinen der Heinseschen Petronübersetzung, die schon im Frühling 1772 fertig geworden aber durch Verlegerschwierigkeiten erst zu Ostern 1773 erschienen ist. Heinse hatte seine Absicht, Petron zu übersetzen, seinem Freunde Gleim mit der Bemerkung angezeigt, er werde es so machen, „daß die Grazien nach dem Befehle des göttlichen Wieland nicht nötig haben, ihre Händchen dabei vors Gesicht zu halten" (Schüdd. I, 45). Schon daraus, noch mehr aber aus dem Umstand, daß Heinse in seiner späteren Verteidigung nirgends eine Zustimmung seines Lehrers anführt, ergibt sich, daß Wieland von der Ausführung des Planes keine Kenntnis hatte. Wieland äußert sich über das Ostern 1773 erschienene Buch erst im Dezember. Das beweist jedenfalls, daß er damals kein allzu großes Interesse für seinen Schüler zeigte; erst die Rezension der Petronübersetzung in den Frankfurter gelehrten Anzeigen mag ihn auf das Heinsesche Produkt aufmerksam gemacht haben. Sonst hätte er auch die wenig günstige Bemerkung über Heinses Kirschen im 4. Heft des Merkur 1773 kaum ohne Glosse oder – wie es bei ihm heißt – „Revision" durchgehen lassen und hätte seine zornige Ablehnung des Petron nicht in einem Postskriptum an Gleim (6. Dez. 1773) zum Ausdruck gebracht. Wieland meint, Heinse habe durch seinen Petron gegen die Göttin Kalokagathia und die Grazien einen abscheulichen Frevel begangen. „Hätte er doch wenigstens nur das vom Petron übersetzt, was ehrliche Leute lesen können!" (Ausgew. Briefe III, 171.)

Ehe dieser Brief bei Gleim eintraf, hatte Heinse ein langes Schreiben an Wieland abgesandt, dessen warmer Ton und vertrauens-

volle Hingebung – Wieland nannte diesen Brief „äußerst petulant" – sich seltsam mit Wielands knapper Absage kreuzte. Heinse beichtet seinem Lehrer über den erhebenden Einfluß, den Frau von Massow auf ihn ausübe, äußert seine Sehnsucht nach Italien und fragt untertänigst an, ob Wieland nicht eine passende Stelle für ihn wüßte. Wichtig ist die Stelle, wo er auf einen Plan hindeutet, samt Werthes binnen ein paar Jahren eine Ritterakademie „eine Akademie der Kinder der Natur" zu gründen. (V. J. S. VI, 230.) Über diesen Plan hatte Werthes schon am 27. Juli 1773 Wieland unterrichtet (V. J. S. VI, 233). Es ist keine Nachricht überliefert, ob Wieland zu diesem Projekte irgendwie Stellung genommen hat, jedenfalls hat er selbst einen ähnlichen dunkeln Plan ein Jahr zuvor gemeinsam mit Jacobi überlegt (V. J. S. I, 383).

In dem nächstfolgenden Brief an Wieland, der undatiert ist, aber wegen der Bezugnahme auf Wielands Verstimmung erst nach dem Eintreffen des Wielandischen Briefes in Halberstadt, also am 10. oder 11. Dez., geschrieben sein muß, übersendet Heinse die Stanzen (den späteren Anhang zur „Laidion"), die er, seines Talentes bewußt, nicht ohne Stolz einführt. Hauptsächlich bezweckt aber dieser Brief eine Rechtfertigung wegen der obszönen Stelle in der Petronübersetzung, die Heinse auf die Autorschaft Liebensteins zurückführt. „Ich gutherziger, armer Junge – heißt es weiter – bin an allem unschuldig und weine helle Zähren darüber, daß ich wider mein Verschulden so gestäupt werde... Ich verdiene Mitleiden. Da lieg' ich vor Ihnen auf den Knien mit einer langen schönen Wachskerze und bitte: O guter, weiser Oberpriester der Grazien und des Apollo, vergib doch die Jugendsünden und erlöse von dem Übel einen Ihrer auf einige Augenblicke entführten Anbeter, der Buße tut . . ." Er verspricht, seinem Meister nunmehr ewig getreu zu bleiben. (V. J. S. VI, 216 ff.)

Dieser Brief, in demütigstem Tone gehalten und darauf gerichtet, Wieland zu versöhnen, damit er die beigelegten Stanzen in den Merkur aufnehme, erzielte das gerade Gegenteil. Wieland schickte durch Gleims Vermittlung die Stanzen zurück und meinte, es sei in denselben viel schöne Poesie, aber der Geschmack des Dichters sei noch sehr ungeläutert, seine Imagination üppig, sein Geist wild und ausschweifend. Heinse führe immer Sokrates im Munde, denke und schreibe aber wie ein mit der ausgelassensten

Geilheit behafteter Mensch. Dieser unglückliche Priapismus sei ihm — wie es scheine — bereits zum unheilbaren Übel geworden. Die Stanzen fingen gleich mit einer Jouissance an, „die so unzüchtig beschrieben ist, daß der Poet nur von Hurenwirten und Bordellnymphen mit Beifall gelesen zu werden hoffen könne". Wieland läßt zum Schluß sein gutes Herz durchblicken, wenn er Heinse bedauert, daß er durch diese seine Geilheit sein schönes Talent schände. Gleim möge trachten, seinen Freund dahin zu bringen, daß er heilig gelobe, „keine Zeile mehr zu schreiben, die nicht von Vestalen gelesen werden dürfte". Wieland verspricht sich aber keinen Erfolg davon, weil er überzeugt ist, „daß Heinse auf der einen Seite ein viel zu heteroklites Genie, auf der anderen schon zu sehr verdorben ist, um sich jemals zu bessern" (Pröhle, Anhang S. 263 ff.).

Länger als dreiviertel Jahre hatte Heinse im Gleims Hause glücklich zugebracht und seinen Studien im Vereine mit den Genossen des Halberstädter Dichterkreises gelebt, als er durch diesen Ausfall Wielands aus der wohltuenden Ruhe seiner stillen Zurückgezogenheit aufgescheucht wurde. Die Mußezeit in Halberstadt hatte er auch dazu benutzt, um es in Stanzen den angebeteten italienischen Dichtern gleichzutun, und als Probe seines Könnens, zugleich aber um seinem Meister eine Aufmerksamkeit zu erweisen, sandte er ein Bruchstück des begonnenen Heldengedichtes nach Weimar. Leider bekam ihm das übel. Die Stanzen trafen Wieland noch in voller Verstimmung über den Enkolp und jetzt folgte ein Hieb des Meisters auf den anderen.

Aber der gute Gleim nahm sich seines Schützlings an, auch wo es galt, ihn gegen einen Freund zu verteidigen. Mit gutmütigen aber energischen Worten machte er Wieland Vorwürfe, daß er wie einstmals Michaelis so nun auch Heinse niedergeschlagen habe. Er hält Heinses Reue wegen des Enkolp für aufrichtig und vermag in den Stanzen nichts Unzüchtiges zu erblicken: Wieland möge bedenken, daß auch er in seiner Jugend durch herbe Kritik zu leiden gehabt habe, und sollte aus eigener Erfahrung wissen, daß ungerechte Kritik erbittere, abschrecke und niederschlage, wogegen ehrlicher und gutgemeinter Tadel ermuntere. Es sei daher seine Pflicht, dem beleidigten Heinse einige tröstende Worte zu schreiben. (Schober, Anhang S. 195 ff.).

Aber „der Feuergenius" Heinse wartete nicht ab, bis etwa

Wielands Antwort Beruhigung brächte, sondern richtete, erbittert über die Mitteilungen, die ihm Gleim machte, noch am selben Tage d. i. 2. Januar 1774, ein Schreiben an Wieland, das sich merklich vom Ausdruck der stillen Wehmut bis zu den stärksten Akzenten des Grolles erhebt. Noch einmal beteuert er, daß Langeweile und Verzweiflung ihn zur Petronübersetzung getrieben, daß das Abscheulichste darin „von der schänderischen Hand" des Herrn v. Liebenstein herrühre, daß ihm, der schon ohnedies nicht con amore am Werke gearbeitet habe, dasselbe zeitlebens ein Ärgernis sein werde. Was nun die Stanzen anbelangt, so habe er sich in den drei beanstandeten Strofen (es ist die 15., 20. und 21. der späteren Ausgabe) vom Taumel der Fantasie hinreißen lassen, aber auf die übrigen sei er stolz und werde sich durch Wielands „entsetzlichstes Willkommen" von dem begonnenen Jugendwerke nicht abschrecken lassen, denn er habe sich vorgenommen, mit Ariost und Tasso in der Poesie, mit Plato in der Philosophie zu wetteifern und als Mann ein deutscher Lukian zu werden. Ferner bittet er Wieland, ihn künftighin mit der Verdächtigung seines Herzens zu verschonen. „Ich fordere Sie und alle, die mich kennen, auf, mir eine einzige boshafte, schändliche Tat in meinem Leben zu zeigen." Was dann das moralisch Schöne anbelangt, so sei Wieland am wenigsten berechtigt, sich darauf was einzubilden, denn seine Komischen Erzählungen[1]) böten viel mehr Anstößiges als Heinses Stanzen. „Ihre Behandlung ist raisonniert, meine im Taumel der Fantasie begangen worden — ich dächte, daß der Meister dem jungen Artisten verzeihen könne" (Schober, Anhang S. 199 ff.).

Heinse wurde von Wieland keiner Antwort gewürdigt; dem Freunde Gleim dagegen antwortete er eine Woche darauf, am 9. Januar 1774, ruhiger, aber nicht versöhnt. Er beeilte sich umsomehr mit der Antwort, als Gleim etwas über gewisse Vorfälle seines Erfurter Lebens, wegen deren ihn Heinse zur Rechenschaft ziehen wollte, angedeutet hatte. Er mußte umso dringender hierüber Aufklärung fordern, als Heinse sich brüstete, ihm könne niemand eine einzige boshafte, schändliche Tat nachweisen.

Ob dieses heikle Thema noch weiter erörtert wurde, wollen

[1]) Passender ist die Bezeichnung: „Griechische Erzählungen" zum Unterschied von den späteren „romantischen".

wir hier dahingestellt sein lassen. Dem Freunde Gleim trug Wieland die ehrenrührige Klatscherei nicht nach, denn die weiteren Briefe zeigen dieselbe Herzlichkeit wie sonst. Aber mit Heinse stand es anders. Trotz der wiederholten Bitten um Verzeihung, die jenen von Herbheit und gedämpfter Erbitterung erfüllten Brief Heinses beschließen, ward Wieland nicht versöhnt. Die Verdrossenheit und Spannung blieben auf beiden Seiten noch lange bestehen. Wieland gab in einem späteren Brief Gleim zu verstehen, daß er das alles aufrecht erhalte, was er gesagt hat. Wenn Heinse meine, daß ihm unrecht geschehen, dann möge er sich entschuldigen, aber nicht in einem so insolenten und trotzigen Ton. Er (Wieland) könne mit reinem Gewissen auf die Erfurter Zeit zurückblicken. Heinse aber werde sich zu erinnern wissen, daß sein Lehrer auch in Erfurt von seinem Herzen nie günstig gedacht habe. Er möge daher seine Zudringlichkeiten aufgeben, denn zur Liebe könne man niemanden zwingen. (Ausgew. Briefe III, 176 ff.)

Im Augenblick, da Wieland diesen Brief schrieb, war eine Reaktion auf seine gegen Heinse bewiesene Härte im Gleimischen Kreise bereits im Gange. Als er nämlich nicht sofort nach Empfang des Gleimischen Briefes vom 2. Januar dem beleidigten Heinse eine Ehrenerklärung abgab, setzte Gleim am 8. Januar im Halberstädtischen Dichterkreise ein Zirkular in Umlauf, das zur Teilnahme an der „Büchse", einem zur Bekämpfung der Kritiker und Journalisten bestimmten Organ, aufforderte. Heinse stimmte aus vollem Herzen der Gleimischen Anregung zu, da er nun ein Mittel gefunden, „mit welchem er seine ärgerlichen Launen zu Mutwillen verwandeln konnte". Die gegen Wieland gerichteten Epigramme rühren zum größten Teil von andern her; Heinse hat sich zur Zielscheibe seines Spottes vornehmlich den „Nikel" (Nicolai) erwählt und zieht nur in folgenden Epigrammen gegen seinen ehemaligen Lehrer los: Schüddekopf Anhang Nr. 10, 16, 30, 37.[1]) Von Angriffen anderer Dichter, die auf Wieland gemünzt waren, erwähne ich folgende: „Der deutsche Merkur" (Pröhle S. 269) „An Wielands Kopf" (ebenda

[1]) Die „Büchse" und ihre Entstehungsgeschichte ist eingehend bei Schüddekopf I, 246 ff. erörtert. Derselbe weist auf die ungenauen Mitteilungen Pröhles hin. Wichtig ist die Mitteilung eines Gleimschen Briefes an Fr. v. Köpken, aus dem sich ergibt, daß Gleim auch die Magdeburger Dichter zur „Büchse" heranziehen wollte.

S. 275), ferner verschiedene Sticheleien auf den Merkur (Pröhle S. 273, 4; 277, 3 und 4 u. a.). Diese Gedichte beweisen jedenfalls eine Parteinahme gegen Wieland in Heinses Umgebung, die ohne dessen Beifall keinen Halt gehabt hätte.

Wenn Wieland den demütigen und dabei schwülstigen Brief Heinses „äußerst petulant" nannte, und wenn eingestandenermaßen die Sprache des Enthusiasmus einen „widrigen Eindruck" auf ihn machte, so hat dies teilweise auch der Halberstädter Dichterkreis verschuldet. Das Verworrene und Pathetische, das Überstiegene und Forcierte in Heinses Wesen und Stil erfuhr in diesem sentimentalen Zirkel noch eine erhebliche Steigerung. Aus der Antike wurden Begriffe, Wendungen und Bilder gewaltsam entlehnt und bei jeder Gelegenheit angewendet. Es wimmelt daher in Heinses Briefen von Charitinnen, Musen, Aristippen, Hippiassen u. dgl. Gestalten – „ein unerträglicher Jargon unter diesen sonst so würdigen Leuten", um mit Laube zu reden. Auch Goethe, dem schon in der Leipziger Zeit die von deutschen Dichtern zu Tode gehetzte Mythologie zuwider wurde, empfand das Unausstehliche dieses Heinseschen Briefschwulstes. In einem Briefe an Fr. H. Jacobi wünscht er ein Märchen von Rost (Heinse), „dessen Ausdruck wäre ohne Wielandische Mythologie".[1])

Als Heinse in Gleims Abwesenheit von J. G. Jacobi nach Düsseldorf entführt wurde, fühlte er sich bald dem Halberstädter Kreise entwachsen, der nun seine Bedeutung gänzlich verlor, nachdem er schon früher durch den Tod von Jähns und Michaelis Verluste erlitten hatte.

Für einen Jahresgehalt von 300 Reichstalern und einen Zuschlag von 2 Louisd'or für jeden Bogen Manuskript verpflichtete sich Heinse der von J. G. Jacobi herausgegebenen „Iris", einer Damenzeitschrift, die zu jener Zeit einer großen Beliebtheit sich erfreute. Hatte ihm schon die Reise einen ungewöhnlichen Genuß bereitet (er lernte da bedeutende Männer kennen, wie Zachariä, Leisewitz, Lessing und J. Fr. Jacobi, Konsistorialrat in Celle), so tat es erst recht der Aufenthalt in Düsseldorf, wo die reizende Gegend einerseits und die mannigfachen Anregungen des feinsinnigen und vornehmen Jacobischen Kreises anderseits seinem nach Abwechslung lechzenden Geiste zusagten. (Vgl. Schüdd. I, 186 ff.) In

[1]) Goethes Werke, Weim.-Ausg. IV, 2, 188.

dieser Zeit machte er auch die interessante Bekanntschaft Goethes, und zwar auf einer Reise mit Fritz Jacobi nach Elberfeld. Von Elberfeld ritten beide mit Goethe nach Düsseldorf zurück, wo sich dieser zwei Tage aufhielt, und begleiteten ihn dann nach Köln.[1])

Der Düsseldorfer Gesellschaftskreis war vollkommen darnach angetan, eine Wiederaufnahme der unterbrochenen Beziehungen zwischen Wieland und Heinse herbeizuführen. Fritz Jacobi gehörte ja zu den größten Bewunderern des Weimarer Dichters – von ihm ging auch die Idee des Merkur aus – ebenso gehörte die ganze Düsseldorfer Gesellschaft: die Gräfinnen von Hatzfeld, Frh. von Hompesch, Familie Laroche usw. zu Wielands Verehrern. Wieland selbst, der seine Zufriedenheit über den Domizilwechsel seines Schülers äußerte, mag bei ruhiger Überlegung zur Überzeugung gekommen sein, daß er sich mit dem harten Ausfall gegen Heinse ein wenig übereilt habe. Was Heinse betrifft, so trug er anfangs seinem Lehrer die Beleidigung noch nach. In Hannover, wo man ihn bezeichnenderweise den „filius naturalis des Ritters der Ehe Wielands und ein Kind des guten und reinen Junggesellen Gleims“[2]) nannte, erhielt er die Laidion gedruckt und bei dieser Gelegenheit schreibt er an Gleim, er würde zwar jetzt das Werk ganz anders schreiben, aber die Zurechtweisung Wielands erscheine ihm doch ungerechtfertigt. „Die Stanzen am Ende halt' ich noch immer für eins der besten Gedichte, die ich Laie unter den Dichtern gemacht habe“ (Schüdd. I, 170).

Die Umgebung scheint aber auf Heinse doch eingewirkt zu haben, denn sein nächster Brief, der erste aus Düsseldorf, zeigt eine versöhnlichere Stimmung. Im Hinblick auf Wielands großmütige Entgegnung auf Goethes Farce „Götter, Helden und Wieland“ schreibt er an Gleim am 17. Mai 1774: „Wieland hat Goethen als ein wahrer, großer Mann geantwortet“ (Schüdd. I, 173). Ebenso drückt er in einem Briefe an Klamer Schmidt sein Ärgernis aus über Goethes Mutwillen – „aus Gutherzigkeit gegen Wieland“

[1]) Vgl. Schüdd. I, 193 und „Zeitgenossen“ III. Reihe II. B. 8. Stück S. 72 ff. Goethe machte auf Heinse einen überwältigenden Eindruck vgl. Schüdd. I, 193 und 198. Ebenso scheint Goethe von dem Thüringer Naturkinde einen guten Eindruck empfangen zu haben, wie sein Brief an Fritz Jacobi vom 21. Aug. 1774 zeigt (s. Goethes Werke, Weim.-Ausg. IV, 2, 188).
[2]) Vgl. Schüdd. II, 10 f.

(Zeitgenossen a. a. O. S. 69). Gerecht zeigt sich Heinse seinem Lehrer gegenüber, wenn er Wielands „Psyche“[1]) so schön findet, wie er es gar nicht erwartet hätte. „Es sind Stellen darin, die alles übertreffen, was er jemals gemacht hat“ (Schüdd. I, 174).

Wieland seinerseits sprach im Sommer 1774 sehr gut über Heinse und ließ dabei nur „ein klein bißchen von übler Laune“ durchblicken (Schüdd. I, 200). Ja Heinse ist in der Lage, Gleim zu melden, daß Wieland, nachdem er die gedruckte Laidion gelesen hatte, den Stanzen große Lobsprüche erteilt und den Verfasser seiner Liebe versichert habe (Schüdd. I, 182). Wahrscheinlich beruht Heinses Bericht an Gleim auf Wielands an Fritz Jacobi gerichteten Brief, in dem jener die „Laidion“ ein schönes abenteuerliches Ungeheuer nannte, worin „schöne Kapitelchen“ enthalten seien, und Jacobi aufforderte, Heinse vom Seelenpriapismus zu heilen und für den Merkur zu gewinnen. „Sprechen Sie mit ihm davon – schließt Wieland – und sagen Sie ihm, daß ich ihn mit allen seinen Unarten lieb habe.“ (Auserles. Briefw. I, 167 f.)

Da in diesem Briefe das Lob der Laidion recht eingeschränkt und von den Stanzen gar keine Rede ist, so bezweifelt Seuffert, (V. J. S. VI, 237) die Glaubwürdigkeit des Heinseschen Berichtes und meint, der Widerspruch zwischen Wielands tatsächlichem und aus früheren Äußerungen bekannten Urteile über die Stanzen und dem Heinseschen Berichte ließe sich nur so erklären: entweder ist der ebenerwähnte Brief Wielands an Jacobi lückenhaft veröffentlicht oder aber hat Heinse aus Wielands Wunsch: Werthes möge von ihm (Heinse) Verse machen lernen (Auserles. Briefw. I, 169) ein Lob für seine Stanzen herausgehört. Aber die Annahme jener zwei Möglichkeiten ist gar nicht notwendig, denn aus den überlieferten Zeugnissen ergibt sich mit aller Bestimmtheit, daß Wieland jetzt tatsächlich Heinses Stanzen gelobt hat: „Viele seiner Stanzen sind unsäglich schön, man muß ihn bewundern, das ist was anderes als Stanzen von Werthes, der versteht's!“ (Zeitgenossen S. 75.)[2]) Übrigens was für ein Interesse hätte Heinse daran gehabt, Wieland als besser hinzustellen, als er es verdiente?

Eine andere Frage ist es freilich, ob Wielands Lob aufrichtig

[1]) Abgedruckt im Teutschen Merkur 1774, 2, 14. [2]) Vgl. auch Gleims Worte über seine Zusammenkunft mit Wieland: „er sprach mir davon mit großem Lobe“ (Schüdd. I, 200).

war. Ist zwar ein so rascher Meinungsumschwung bei diesem reizbaren Manne an und für sich nicht ausgeschlossen, so gäbe es noch einen anderen Grund zur Erklärung: der praktische Wieland, der damals wegen des Merkur in großer Verlegenheit war, wird eingesehen haben, daß es nicht ratsam sei, einen Dichter von Talent, wie Heinse, für immer zum Feinde zu haben. Aus seinen Briefen an Fritz Jacobi ergibt sich unzweideutig, daß er Heinses Feder für den Merkur gewinnen wollte. (Auserles. Briefw. I, 167 f.; 277 f.)

Dennoch ist es zu einer Versöhnung, wie sie der gute Gleim mit den Worten: „Den guten Göttern sei es gedankt, daß Rost und Wieland wieder Freunde sind" (Schüdd. I, 184) voraussetzte, nicht gekommen. Die öffentliche Anzeige, die Wieland von der Laidion und dem Anhang in das 3. Merkurheft 1774 einrückte, ist bei aller Anerkennung schulmeisternd, indem wieder und wieder die Jugend des Verfassers als Entschuldigung hervorgehoben wird. Hier scheint die wahre Meinung Wielands über die Stanzen vorzuliegen. Hatte er sich in Privatbriefen, durch manche Rücksichten geleitet, beifälliger geäußert, so konnte er der Öffentlichkeit seine wahre Meinung nicht vorenthalten. Und dieses Urteil darf uns keineswegs überraschen; Wieland huldigte im Gegensatz zu Gleim der Meinung, daß man junge Dichter zu ihrem eigenen Vorteil eher abschrecken als aufmuntern müsse (Ausgew. Briefe III, 78). Wieland mag im Inneren Heinses Talent anerkannt haben, nach außen durfte und wollte er diese Richtung nicht billigen.

Es ist nur selbstverständlich, daß Heinse über diese Rezension wenig erbaut war, zumal ihm knapp vorher günstigere Urteile von seinem Lehrer und eine schmeichelhafte Anerkennung von seiten Goethes zuteil geworden sind. Wiederum macht er durch Klagen gegenüber Gleim und Klamer Schmidt seiner Erbitterung Luft (Schüdd. I, 198 f. Zeitgenossen S. 74). Seine Enttäuschung war umso stärker, als er eine gewisse Erkenntlichkeit von seiten seines Meisters verdient zu haben meinte: denn kurz vorher hatte er in seine „Erzählungen für junge Damen" zwei komische Erzählungen Wielands aufgenommen „Aurora und Cephalus" und „Diana und Endymion". Die erstere hatte er mit einem, auch von Wieland gerühmten, Kommentar versehen, zur letzteren ein Schlußwort geschrieben. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Wieland seine Werke freiwillig Heinse überlassen, aber fraglich ist es, ob er mit der

Widmung der sinnlichen Erzählungen „Für junge Damen“ einverstanden war. Er wird sich gehütet haben, die Meinung aufkommen zu lassen, diese Widmung sei mit seiner Zustimmung erfolgt.

Endlich kam anfangs 1775 eine Aussöhnung zwischen Heinse und seinem Erfurter Lehrer zustande. Das Bindeglied war der Teutsche Merkur, von Wieland 1773 begründet. Heinse hatte sich gleich im Anfang als Mitarbeiter angeboten, wurde aber abgelehnt, später hinderte Wielands Empörung über den Enkolp und die Stanzen eine nähere Verbindung. Wenn dann Wieland im Sommer 1774 von dem revoltierenden Brausekopf dennoch etliche Bogen vierteljährlich verlangte und für den Bogen 3 Louisd'or versprach (Auserles. Briefw. I, 168), so wird es – wie Seuffert V. J. S. VI, 239 mit Recht annimmt – nur ein Schachzug gewesen sein, bestimmt, ein größeres Unheil abzuwehren. Indem Wieland Heinse für den Merkur beschäftigte, so schädigte er dadurch in beträchtlichem Maße seine Rivalin d. i. die „Iris“, an die sein Schüler kontraktlich gebunden war. Heinse schlug in die dargebotene Hand willig ein und war über die erneute Freundschaft entzückt. Er beteuert nun seinem Meister, daß er ihn von ganzem Herzen liebe und hochschätze und gesteht, ihn einige Zeit verkannt zu haben. Er versichert, seines Wohlwollens wert zu sein: „es hat mich im Innern gekränkt, daß auch Sie mich verkannt haben.“ Zuletzt bittet er Wieland, er möge in Zukunft ihn „als väterlicher Freund“ zurechtweisen und überzeugt sein, daß er trachten werde, seine Fehler wieder gutzumachen. Heinse schließt mit den Worten: „Ich bin wild und ausschweifend, aber auch gut und folgsam wie ein Kind, wenn ich die Stimme der Wahrheit höre“ (V. J. S. VI, 241). Ebenso herzlich ist Heinses Schreiben an Wieland, in dem er des letzteren Dankbrief für die Einsendung der zwei ersten Briefe über Ricciardetto beantwortete: „Mein Herz sehnt sich nach Ihnen und verlangt Sie zum Genius meines in der Irre umherschweifenden jungen ungewissen Geistes.“ Es folgt ein überschwengliches Lob des „Agathon“ und der „Musarion“ (V. J. S. VI, 242).

Die zwei letzterwähnten Briefe zeigen einerseits eine große Freude Heinses über Wielands neuerliche Freundschaft, anderseits aber eine aus Vorsicht gegenüber dem empfindlichen Mann geheuchelte Bescheidenheit hinsichtlich der eigenen und übertriebene Bewunderung hinsichtlich der Wielandischen Schriften.

Dieser Ton scheint aber den eitlen Wieland befriedigt zu haben, denn er ließ sich herbei, dem einst „gestäupten" Heinse eine öffentliche Genugtuung zu geben, die diesen überraschen konnte. Er brachte nämlich auf dem Umschlage des Augustheftes im Merkur — das war die übliche Stelle für derlei Anzeigen — Heinses Ankündigung seiner Übersetzung des Befreiten Jerusalem und fügte eine lobende Empfehlung bei, auf die Verdienste, die sich der Verfasser bereits durch die Irisartikel und die Stanzen erworben, hinweisend.

Seuffert meint, daß Wieland hiermit ein Opfer seiner Überzeugung gebracht habe. Ich behaupte gerade das Gegenteil. Allerdings mag Wielands Bestreben, dem sich in Düsseldorf ausbildenden Dichter die Wege zu ebnen und der „Iris" einen Mitarbeiter zu entziehen, sein jetziges Benehmen gegen Heinse mit beeinflußt haben; aber es gehörte wahrlich nicht viel Selbstverleugnung dazu, den vorzüglichen und von Goethe so recht gewürdigten Stanzen ein Lob zu erteilen. Hatte er in der Merkurrezension 1774, durch den Ärger über den Enkolp und die gegen ihn gerichteten Angriffe verblendet, ein schulmeisterndes, wenn auch nicht ganz ungünstiges Urteil gefällt, so kann er jetzt aus einem bei ihm schon vorhandenen Friedensbedürfnis und aufrichtigem Wunsch, das Geschehene wieder gutzumachen, seine unbefangene Meinung geäußert haben. Dazu mußte ihm der Mann, der inzwischen auch mit seinen (Wielands) Widersachern Klopstock und Goethe Fühlung genommen hatte,[1]) des Werbens werter scheinen.

Die Beiträge für den Merkur wurden fortgesetzt, auch sonst benützte Heinse jeden Anlaß, um in Liebe seines Meisters zu gedenken. Er pries Wielands „Wintermärchen" (Schüdd. II, 28), „Liebe um Liebe" (Auserles. Briefw. I, 244) usw.

Bald jedoch waren die guten Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler zu Ende. Äußerlich trat dies schon im Jahre 1777 zutage, als Heinse die Einladung Wielands zu ständiger Mitarbeiterschaft für den Merkur ohne weiteres ablehnte, obwohl sein Vertrag mit Jacobi wegen der Iris schon seit einiger Zeit gelöst war (Schüdd. II, 18) und er keine anderen Aussichten hatte (Auserles. Briefw. I, 279 f.). Zu dieser Ablehnung dürfte folgender Umstand beigetragen haben: Im Oktoberheft des Merkur 1776 erschien der erste Teil von

[1]) Vgl. Wielands Briefe an Sophie Laroche S. 172 u. Schüdd. II, 5.

Heinses Briefen über die Düsseldorfer Gemäldegalerie[1]) mit unzähligen Druckfehlern. Heinse, darüber ungehalten (da ja dadurch der gute Eindruck der Briefe verdorben wurde), verlangte von Wieland eine Berichtigung, wozu sich dieser nicht verstehen wollte. Das war jedenfalls rücksichtslos von seiten Wielands, da Heinse zur Verbesserung seiner Lage an den Gemäldebriefen viel gelegen war.

Eine noch größere Demütigung sollte Heinse kurz darauf erfahren. Um Wieland aufzuhelfen, hatte er eine Probe seiner Ariostübersetzung und den zweiten Brief über die Düsseldorfer Gemäldegalerie für den Merkur eingesandt. Der Beitrag erschien aber mit veränderter Aufschrift[2]) und einer Schlußbemerkung: „Aber ohe! iam satis est!"

Obwohl die Leser schwerlich Wieland für den Verfasser dieser Notiz halten konnten, weil dieselbe unmittelbar an die Schlußworte des Artikels anschloß und daher als eine freiwillige Unterbrechung des Fadens der Erzählung gedeutet werden konnte, so war Heinse dennoch über diese Äußerung aufgebracht, weil sie gewissermaßen als Zensur des Lehrers erschien, die an unrechter Stelle angebracht war.

Die Freunde Heinses nahmen sich wiederum seiner an, besonders warm vertrat seine Sache Fritz Jacobi, der von Wieland eine Erklärung verlangte. Diese fiel ziemlich gewunden aus. Wieland entschuldigte sein Verfahren mit den Freiheiten, die sich Heinse in der Prosa erlaubt habe. Jacobi geriet erst recht in Zorn wegen des „inquisitionsmäßigen Autodafé", da Heinses Beitrag ein „erbetenes"[3]) Stück war. Erst nach langer Zeit ließ er sich beschwichtigen.

Heinse selbst bewies sehr viel Zartgefühl, indem er den Vorfall nicht in die Öffentlichkeit gelangen ließ, sondern ins „alte Register Wielandscher Streiche" setzte (Schüdd. II, 63 ff.). Er wußte ja, daß der schwankende Wieland von Launen oft beherrscht wurde. Fühlte er sich geborgen, so donnerte er olympisch, war er bei Ebbe, so lobte er demütig. In solcher Ebbezeit nannte er einmal Heinses „Mauvillonade" d. i. den Aufsatz über Mauvillons Ariostübersetzung[4]) „ein Meisterstück feinster Persiflage".

[1]) Vgl. über diese Briefe die vorzügliche Abhandlung von Sulger-Gebing, Kochs Zs. f. vgl. Lit. XII, 334 ff. Drei Momente charakterisieren Heinses Kunstanschauung: 1. das nationale, 2. Präponderanz der Malerei, 3. die Leidenschaft. [2]) „Ariosts Zwietracht, Probe von Heinses Übersetzung des rasenden Roland." [3]) Vgl. Auserlesener Briefwechsel I, 277. [4]) Erschienen im Merkur 1777, 4, 145 ff. Heinses Arbeiten für den Merkur sind hier nur

In dem Streite, der um das „ohe! iam satis est!“ frisch entbrannt war, zeigte sich Heinse entschieden als der taktvollere und nachgiebigere, Wieland mehr eigennützig als zuvorkommend, mehr launisch und zweideutig als vorurteilsfrei und offen. Diese wenig rücksichtsvolle Haltung von seiten Wielands trat bald darauf auch im Verhältnis zum „Herzensbruder“ Fritz Jacobi zutage, als Wieland sich weigerte, die rühmende Erwähnung des Nikolaischen „Sebaldus Nothanker“, in dem J. G. Jacobi verspottet wurde, im Merkur zu tilgen (Auserles. Briefw. I, 122 ff.).[1])

Im Maße als sich die Beziehungen zwischen Wieland und Heinse lockerten, wurde das Freundschaftsverhältnis zwischen dem letzteren und Jacobi immer fester geknüpft, was am besten in den berühmten italienischen Briefen Heinses zum Ausdruck kam.

Endlich sollte Heinses heißestes Verlangen befriedigt werden: durch die Unterstützungen des Vaters Gleim und Zuschüsse seitens Fritz Jacobi ward es ihm ermöglicht, nach dem ersehnten Italien zu wandern. Im Juni 1780 zog er, begleitet von den Segenswünschen seiner Freunde aber unverabschiedet von Wieland, in die Ferne. Von Stadt zu Stadt wandernd und überall bedeutsame Bekanntschaften anknüpfend, kam er endlich in die schöne Lagunenstadt, wo er sich acht Monate aufhielt. Nachdem er hierauf noch mehrere Streifzüge durch ganz Toskana gemacht hatte, traf er Ende August 1781 in Rom ein. Die ewige Stadt fesselte mit der ganzen Fülle ihrer Zaubergewalt den entusiastischen Thüringer und gab ihm reichliche Gelegenheit, den Kunst- und Naturstudien nachzugehen. Aber Heinse pflog in Rom auch Verkehr mit seinen Landsleuten, mit dem wackeren Maler Müller,[2]) mit Klinger, der ihm eine Bibliothekarstelle bei einem russischen Großfürsten anbot, und dem Pfälzer Maler Kobell.[3]) Heinse plante hier auch einen italienischen Merkur zu begründen, aber sowohl dieser Plan als der „eine italienische Bibliothek nebst Nachrichten von Kunstsachen“ herauszugeben, scheiterte an Jacobis Widerstand. So war es Heinse

soweit berührt, als sie für die Darstellung des persönlichen Verhältnisses zwischen Heinse und Wieland in Betracht kommen. [1]) Eine weitere Meinungsverschiedenheit ergab sich anläßlich der Dohm-Wielandischen Polemik nachdem es bereits 1778 zu einem vollständigen Bruch zwischen Wieland und Fritz Jacobi gekommen war. [2]) Vgl. darüber Seuffert, Maler Müller S. 42. [3]) Über Ferdinand Kobell (1740—99) Sekretär und Professor der Akademie in Mannheim vgl. A. D. B. XVI, 350.

nicht gegönnt, dem Weimarer Kritiker Konkurrenz zu machen und dabei auch seine eigene materielle Lage unabhängiger zu gestalten.

Am 18. September 1783 kehrte Heinse nach Düsseldorf zurück, ohne sich in seiner Heimat aufzuhalten. Jacobi gewährte dem wegemüden Wanderer ein Plätzchen an seinem Herde, nachdem dessen Versuche, eine feste Anstellung zu erlangen, ergebnislos geblieben waren.

Endlich bestrahlte die Sonne des Glückes die Reifezeit des unruhigen Thüringers. Durch die Vermittlung des berühmten Historikers Johannes von Müller wurde er als Vorleser an den Hof des freisinnigen und edlen Kirchenfürsten Josef Frh. von Erthal berufen, der viele bedeutende Talente seiner Zeit einer sicheren Existenz zuführte. Bald wurde er Hofrat und Professor und verlebte abwechselnd bald in Mainz bald in der kurfürstlichen Residenz Aschaffenburg[1]) mehrere glückliche Jahre. In seiner letzten Stellung als Bibliothekar verblieb er (zunächst unter Erthal und dann unter dessen Nachfolger Dalberg) bis zu seinen am 22. Juni 1803 erfolgten Tode.

Obwohl Heinse während der ganzen Zeit, die ich als Hintergrund meiner Darstellung nur kurz skizziert habe, mit Wieland in keiner Korrespondenz stand, so schenkte er ihm doch bei jeder wichtigen Fase seiner Entwicklung sorgfältige Beachtung. Wie er in der letzten Zeit seines Düsseldorfer Aufenthaltes seiner Unzufriedenheit über Wielands Oper „Rosamunde" Ausdruck verliehen hatte (Schüdd. II, 62), so hebt er jetzt unumwunden die Vorzüge des „Oberon" hervor. Dieses Meisterwerk, das Goethe so sehr entzückt hat, entlockt auch ihm das Urteil: die Diktion sei „an manchen Stellen gediegenes Metall durch und durch". Heinse kannte aber auch die französische Vorlage Wielands und tadelte daher die schwache Charakterisierung der Hauptperson Hüon de Bordeaux.[2]) Heinse bewahrte hier eine Sachlichkeit, die umsomehr zu bewundern ist, als er knapp vor seiner italienischen Reise einen neuen Streich von seinem Erfurter Lehrer erfuhr. Als nämlich Merck im Teutschen Merkur über Heinses Gemäldebriefe mit seiner gewöhnlichen Kälte geurteilt hatte, freute sich Wieland des ungesuchten Bundesgenossen und schrieb an den Kritiker folgendermaßen: „Was du bellissimo modo dem apokalyptischen Tiere Heinse aufs Ohr gebunden hast, konnte nicht besser gegeben werden" (Wagner: Merckbriefe I, 131).

[1]) Seit 1795 lebte er beständig in Aschaffenburg. [2]) Heinses Werke: Laube IX, 78.

Es ist nur begreiflich, daß Heinse in der literarischen Fehde, die 1781 zwischen Wieland und Jacobi als Nachfolge der Dohm-Wielandschen Polemik entbrannt ist, die Partei seines Düsseldorfer Wohltäters ergriff. Er nennt Jacobis Antwort auf Wielands Artikel „über das göttliche Recht der Obrigkeit" ein Meisterstück von Scharfsinn und Komposition. „Wieland – schreibt er – steht so recht desarmiert auf einer Ferse, gedrückt an die Wand, da. Ich möchte ihn abgemalt haben, wenn er eben die letzte Periode davon im Leibe hat; und nachher das stammelnde Verstummen seiner Weimaraner." (Schober S. 89.) Mit stürmischem Verlangen, wie nach einem frohen Feste, sieht er der Fortsetzung dieser Schrift[1]) entgegen.

Jetzt brauchte er sich vor seinem Meister nicht zu demütigen, daher die freiere Sprache voll Selbstbewußtsein und Unabhängigkeitsgefühl. Allerdings berührt uns seine Schadenfreude gegenüber Wieland ebenso unangenehm, wie früher des letzteren Rücksichtslosigkeit gegen ihn.

Während Heinse in Italien weilte, erschien 1782/83 die vollständige Ariostübersetzung. Wieland, in dessen Merkur Proben dieser Übersetzung erschienen waren, nahm von dem Erscheinen des ganzen Werkes keine Notiz. Wenn man auch Wielands Standpunkt, ein Meisterwerk wie Ariost verliere durch prosaische Übertragung, begreifen kann, so hat doch Heinse diese Ignorierung nicht verdient.

Als dann der „Ardinghello" (Lemgo 1787) erschien und von allen Mitgliedern des kurfürstlichen Hofes zu Mainz beifällig aufgenommen, von Gleim und Maler Müller gerühmt, von den bedeutendsten Kritikern eingehend erörtert wurde und selbst Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien zu einem – wenn auch seinem damaligen Kunstprinzip gemäß ungünstigen – Urteil verleitete, da hatte Wieland in seinem Merkur keinen Raum für die Würdigung des Erzeugnisses seines Schülers. Ein Urteil Wielands ist uns also nicht überliefert, aber man darf aus Heinses Klagen, daß „das alte eitle Kind Wieland, das schon mehrmals über Laidion und Ardinghello geflennt hat"[2]) Schiller zum abfälligen Urteil verleitet habe,

[1]) Fritz Jacobis Gegenschrift gegen Wieland ist im Deutschen Museum 1781, I, 522 unter dem Titel: „Über Recht und Gewalt" erschienen. [2]) Wagner-Sömmering I, 361 f.

entnehmen, wie Wielands Meinung beschaffen gewesen sein mag. Auch Heinses „Hildegard von Hohenthal“ (Berlin 1795) blieb vom Weimarer Kritiker unbeachtet. Für ihn und seinen Merkur waren weder Heinse noch seine Werke vorhanden.

Allerdings hatte Heinse durch die letzten zwei Romane den Wielandischen Boden verlassen und ein Kunstgebiet betreten, das Wielands Geiste fremd war. Aber dieses Totschweigen seiner Werke läßt sich nur durch eine dauernde Abneigung erklären. Denn außer dem Streit mit Jacobi, an dem Heinse nur mittelbar beteiligt war, ist seit dem Jahre 1777, wo die Worte: ohe! iam satis est! gefallen sind, nichts vorgefallen, was Wieland gegen seinen Schüler neu aufgestachelt hätte.

Aber auch Heinse gab sich keine Mühe, mit Wieland in Fühlung zu bleiben. Seitdem er dem Oberon warme Worte gespendet, schien er von Wielands Tätigkeit nichts zu merken. Schriften wie die „Abderiten“, reich an Witz und Menschenkenntnis, „Clelia und Sinibald“ mit dem fein geschürzten Knoten und prächtig gezeichneten Helden, „Peregrinus Proteus“, aus Heinses Lieblingsschriftsteller Lukian geschöpft, entlockten ihm keine Teilnahme. Der Hauptgrund wird wohl der sein, daß Heinse Kraft genug in sich fühlte, eigene Wege einzuschlagen, wie er ja schon längst durch seine Natur- und Kunststudien auf ein Gebiet gekommen war, das von dem seines Meisters verschieden war. Sein kühles Verhalten mag auch teilweise durch die Meinung beeinflußt worden sein, Wieland sei mitschuldig, daß seine Schriften in Weimar abfällig aufgenommen wurden.[1]) So erklärt sich auch Heinses Opposition gegen die Weimarer „Dioskuren“, und Gleim war mit ihm eines Sinnes, wenn er die Xeniendichter mit der Bezeichnung „Faune“ beehrte (Schüdd. II, 198).

Der verhaltene Groll gegen Wieland kommt noch in Heinses letztem Schriftstück, das er eine Woche vor seinem Tode geschrieben hat, zum Ausdruck. Als Sömmering nämlich einen Ruf nach Jena erhielt, befragte er seinen bewährten Freund Heinse um dessen Meinung. Heinse riet ihm, lieber dem Ruf nach Frankfurt zu folgen, denn in Jena werde er niemand weiter finden als Goethe und noch einmal Goethe. „An dem alten Wieland und dem Hof

[1]) Vgl. Wagner-Sömmering I, 358.

von Weimar werden Sie kein großes Gaudium finden" (Wagner-Sömmering I, 381).

Der so lange von Wieland totgeschwiegene Heinse wurde erst als Verstorbener wieder genannt: Teutscher Merkur 1803, 2, 307. Sein Meister sollte ihn noch um 10 Jahre überleben.

Die Forschung begnügt sich nicht mit der bloßen Feststellung der Tatsachen, sondern sucht Ereignisse und Personen gegeneinander abzuwägen, die inneren Motive derselben herauszufinden, Licht und Schatten zu verteilen, um zu einem endgültigen Urteil zu gelangen. Der wechselnde Verlauf des persönlichen Verhältnisses zwischen Heinse und Wieland und die Heftigkeit der literarischen Fehde, die so viel Staub aufgewirbelt hat, fordert gewissermaßen eine Entscheidung über die Frage, auf wessen Seite das Unrecht liegt, heraus. Ich für mein Teil halte diese Frage für keineswegs so brennend, daß sie noch die Gemüter der späten Biographen erhitzen müßte, weil ja die tatsächlichen Folgen jener Differenzen zwischen beiden Männern für die weitere Entwicklung der deutschen Literatur fast so minimal waren, wie es einige Jahrzehnte zuvor in der Polemik Postel-Wernicke der Fall gewesen. Weil aber fast alle Heinsebiographen es für nötig gefunden haben, ein Urteil zu fällen, und dieses Urteil einseitig gefällt haben, so sehe auch ich mich genötigt, auf diese Frage näher einzugehen.

Was ist der Faden, der das ganze an Schwankungen so reiche Verhältnis durchgeht? Die Antipatie Wielands gegen seinen Schüler. Ob er ihn lobte oder tadelte, ob er ihn heranzog oder abschüttelte, sein Benehmen und seine Gesinnung gegen Heinse blieb sich im wesentlichen gleich. Eine Handhabe für die richtige Beurteilung Wielands in diesem Punkte liefert Goethes treffliche Beobachtung: Wieland habe gerne mit seinen Meinungen gespielt, aber nie mit seinen Gesinnungen.

Wie in so vielen Fällen, so spielte auch hier das unkontrollierbare und oft ungerechte Gefühl der Abneigung eine wichtige Rolle. Vom ersten Moment an war Heinse seinem Lehrer unsympatisch; seine Lebensart war ihm zu roh und pöbelhaft, sein Charakter flößte ihm kein Vertrauen ein. In diesem Punkte stand Wieland nicht vereinzelt, so daß man geneigt ist anzunehmen, Heinse habe in der Tat keine Sympatie einzuflößen gewußt. Achtung und Bewunderung mag er ja seines Talentes wegen er-

weckt haben, Liebe hat er nie geerntet. Selbst der gute Fritz Jacobi, der für ihn die größten Opfer brachte, schreibt einmal an Wieland: „Niemand vermag Heinse die Zeit über, welche er hier (in Düsseldorf) zugebracht hat, einer eigentlichen Sünde zu zeihen, und dennoch konnte niemand von uns je ein rechtes Vertrauen zu ihm fassen.“ (Auserles. Briefw. I, 231 f.) Er findet Heinses Herz „echter reiner Liebe unfähig“ und meint, er habe wirklich viel Edles in der Anlage, aber es bleibe in einem doch das üble Gefühl, daß es diesem Menschen nicht gegeben sei, „irgend etwas aus der Fülle zu tun“ (Auserles. Briefw. I, 280). Man könnte glauben, dies sei eine Konnivenz gegen Wieland, aber Jacobi äußert sich ähnlich gegenüber Goethe: „Der arme Rost hat kein Herz“ (Briefwechel Goethe-Jakobi S. 42).

Auch der Weltumsegler Forster, mit dem Heinse am kurmainzischen Hofe verkehrte, nannte Heinse einen „ledernen Egoisten“; und Huber bemerkte von ihm, er brenne immer nur an einer Stelle, „außer dieser ist's eiskalt“ (Kürschners D. N. L. Bd. LI, S. LV). Damit wollte Huber offenbar sagen, daß es Heinse an wahrem Gefühl, an wirklichem und den ganzen Menschen durchdringendem Feuer der Leidenschaft fehle.

Es ist auch nicht zu erwarten, daß Heinse nach dürftigster Erziehung unter eines Riedel „geist- und leiblicher Vorsorge“ plötzlicher veredelt worden wäre oder feine Manieren angenommen hätte. Auch hat der Verkehr mit dem Abenteurer Liebenstein schwerlich seinen Mangel an Manier und Herzensinnigkeit durch herzgewinnende Eigenschaften ersetzt. Kann sich dann jemand darüber wundern, daß Wieland, der so viel auf das Herz gab und – ein ewiges Kind – sein Lebenlang dem Herzen so viel Einfluß einräumte, einen Jüngling nicht lieben konnte, dessen Herz ihm verschlossen blieb? Ihm und Jacobi und Huber ist jedenfalls mehr Menschenkenntnis zuzutrauen, als dem süßlichen Gleim, der nicht müde ward, Heinse zu vergöttern.[1])

Man könnte sich wundern, daß Wieland trotz der Antipatie, die er gegen Heinse hegte, — ihn zu wiederholten Malen an seine

[1]) Es ist bewundernswert, daß Laube, dem doch verhältnismäßig wenig Quellen vorlagen, die Persönlichkeit Heinses so richtig abgebildet hat. Einleitung S. LXVIf. — Vgl. E. Sulger-Gebing, Wilhelm Heinse. Eine Charakteristik zu seinem hundertsten Todestage. München, Theodor Ackermann 1903, 39 S. 8°.

Freunde empfohlen hat. Nun kann man zwar nicht leugnen, daß hierbei die Absicht, den unangenehmen Anhänger „wegzuloben", wahrscheinlich im Spiele gewesen ist, denn der unbemittelte und karg besoldete Familienvater war nicht in der Lage, einem seiner Zuhörer Geld zu schenken, geliehenes nicht zurückzufordern, wie es der reiche Halberstädter Junggeselle tat; aber das Hauptmotiv der Empfehlung Heinses war sicher Wielands innerste Überzeugung von dem poetischen Talent seines Schülers, das er ebenso offen wie Gleim und Jakobi anerkannte. Er war sich dessen bewußt, daß dieses „ingenium luxurians," sich selbst überlassen oder den üblen Einflüssen der Erfurter Studentensitten ausgesetzt, auf Abwege geraten müßte und suchte dem vorzubeugen, indem er sein Schicksal in die bewährten Hände Gleims legte.

Wie Wieland einerseits Heinses Talent stets betonte, so hat er anderseits aus seiner Meinung von der Lebensart und dem Charakter seines Schützlings kein Hehl gemacht. Gleim meldet er, Heinses Moral sei „zuweilen nicht die beste" (Ausgew. Briefe III, 18). darauf meint er: „C'est qu'entre nous, il est un tant soit peu fripon" (s. o. S. 4). Auch J. G. Jacobi hat er es nicht vorenthalten, daß Heinses Herz „zuweilen ein wenig zweideutig" sei (Ausg. Briefe 3, 68), nachdem er schon am Schlusse des Briefes vom 25. Januar 1771 die in der Briefsammlung unterdrückte Äußerung getan: „Heinse ist ein schönes Genie, aber durch schlechte Erziehung in seinen Sitten nicht so, wie er sein müßte . . . sein Herz ist nicht ganz so gut wie sein Kopf" (Seuffert, V. J. S. VI, 225). Diese Worte fallen um so schwerer in die Wagschale, als Wieland in der gleichzeitigen Empfehlung Werthes' an Gleim andere Töne anschlägt: „Er hat wirklich Fähigkeit und für sein Herz und seine Sitten glaube ich respondieren zu können" (Ausgew. Briefe III, 82). Auch Heinse selbst ließ er über seine Gefühle nicht im Unklaren, wie aus seiner Äußerung gegenüber Gleim hervorgeht.

Auch über die schriftstellerische Art Heinses hat sich Wieland rückhaltlos ausgesprochen und bei allen Erwartungen, zu denen das „vorzügliche Talent" berechtigte, nicht verschwiegen, daß die Leistungen ihm weder in Sache und Auffassung, noch in der Sprache und Form völlig zusagten. Obwohl dies Geist von seinem Geiste und Fleisch von seinem Fleische war, fand er diese Art doch abstoßend, da er damals eben einen gemäßigteren Ton in seinen Dichtungen anschlug.

An diesen Gesinnungen hielt Wieland fest, wenn er auch aus Rücksicht auf Heinses Freunde, aus immer wieder erwachender Teilnahme an seinem Genie, aus Mitleid mit dem mittellosen Talente und — last not least — aus Opportunitätsrücksichten oft Anlaß nahm, über den Mann gut zu sprechen. Das Mißtrauen blieb aber immer rege und brach von Zeit zu Zeit aus der dünnen Hülle hervor.

Woher diese Antipatie kam, ist müßig zu untersuchen, derlei Dinge lassen sich nur durch Augenschein feststellen. Befremdend wirkt sie nicht, wenn man bedenkt, daß Heinse und Wieland trotz unzähligen literarischen Berührungspunkten im Grunde genommen ganz heterogene Naturen waren. Schon das Äußere zeigte — nach Sömmerings Schilderung — andere Züge, dazu kamen die Elemente der Erziehung, die grundverschiedene Kunst-, Welt- und Lebensanschauung beider Männer. Heinse nennt sich geradezu „Rost, der wilde Grieche in Deutschland“ (Q. F. II, 72). Wieland war im Privatleben ein ruhiger, von Philisterei nicht ganz freier Familienvater.

Auch während Heinses Mitarbeiterschaft am Merkur ließ ihn Wieland oft seinen Unwillen fühlen. Allerdings ließ Wieland auch an anderen seine Redaktionsmacht aus, aber mitunter spielt er unserem Heinse einen zu tollen Streich, wie mit der Note: ohe! iam satis est! Wieland war ein merkwürdiger Redakteur. Er unterlag der Versuchung des Herausgebers, seine Meinung geradewegs beizufügen und die Beiträger bloßzustellen. Er betrachtet (nach Seufferts trefflichem Vergleiche) seine Mitarbeiter nicht als die Gäste in seinem Hause, sondern als die Kunstgenossen, die mit ihm dem Publikum aufzuspielen hatten. War die ursprünglich in Aussicht genommene Rubrik der „Revisionen“ entfallen, so „revidierte“ Wieland wenigstens die Kritik seiner Merkurkritiker und übte auf diese Weise an sich selbst Kritik, da es doch seine Pflicht gewesen wäre, die Artikel vor dem Abdrucke zu untersuchen.

Wer dies alles bedenkt, muß sich nur wundern, wie leichtfertig manche Biographen über Wieland den Stab gebrochen haben. Am weitesten ging Pröhle, der in seiner Schrift „Lessing, Wieland, Heinse“ S. 23 u. 267 die Behauptung aufstellt, Wieland habe sich gerade durch die frivolen und schlüpfrigen Schriften ein Vermögen zusammengeschriftstellert, er hätte also gegen Heinses Petron und Laidion glimpflicher verfahren können. In der Einleitung zur Wielandausgabe (Kürschner Bd. LI) widerruft er zwar jene Behaup-

tung, meint aber doch, Wieland hätte kein Recht gehabt, als Sittenrichter aufzutreten.

Schober (S. 61) meint, man müsse mit der kräftigen Abwehr Heinses sympatisieren, „während die schwache Entgegnung Wielands, die noch dazu an eine Mittelperson gerichtet war, höchstens Mitleid erregt". Auch Rödel bezeichnet Wielands Geldgier als maßgebend in seiner Schriftstellerei und verkündet (S. 65) mit einem Pathos, daß Wieland, anstatt zu beweisen, Beschuldigung auf Beschuldigung häufe.

Die Grundlage zu einer gerechten Beurteilung Wielands in dieser Polemik legte erst Seuffert (V. J. S. VI, 223ff.), der aber meines Erachtens Wieland zu sehr entlastet. Läßt sich auch Wielands schroffe Haltung gegen Heinse aus seiner Antipatie erklären und würdigen, so muß man fragen, warum er diesem seinem Unwillen bei jeder Gelegenheit die Zügel schießen lassen mußte? War ihm Heinses Petron und die Stanzen unbequem, gut; aber warum nannte er das „Priapismus", was doch in Heinses innerer Natur begründet war? Im Unrecht war Wieland, wenn er seinem Schüler einen „insolenten und trotzigen Ton" vorwarf, während er doch selbst (was auch Seuffert zugibt) den Tadel in verletzender und unsachlicher Form gab. Eine väterliche Belehrung hätte Heinse dankbarst hingenommen (s. o. S. 18). Im Unrecht, wenn er vom Zorn verblendet, Heinses herzlich gemeinte Anreden wie „Sokrates, Oberpriester der Grazien" usw., die zu Heinses Wortschatz gehören,[1]) als Hohn und Ironie auslegt. Im Unrecht, wenn er an Heinses Besserung gar nicht glaubt, weil er sein Herz für „unverbesserlich" hält;[2]) Heinse hat sich später der Freundschaft der ehrenwertesten Männer erfreut. Als zweideutig erwies sich Wieland, als er die Stanzen privatim lobte, im Merkur aber annagelte; zweideutig, als er in der Ebbezeit des Merkur um Heinse warb, hingegen als er ihn nicht mehr brauchte, ihn völlig ignorierte.

Für einen Punkt kann man freilich Milderungsgründe gelten lassen, nämlich für Wielands Aufregung über Heinses Petronübersetzung. Wieland hat dem Sensualismus in der deutschen Literatur das Recht erkämpft, aber er konnte es nicht dulden, daß seine Schüler soweit darin gingen, daß alle anständigen Klassen des Publikums sich mit Widerwillen von der von ihm inaugurierten Richtung ab-

[1]) Vgl. R. Schlösser, Euph. V, 144ff. [2]) Auch Wielands Biograph, Gruber, meint (II, 125), Wieland dürfte sich darin geirrt haben.

wenden mußten. Außerdem war die Stellung des aufgeklärten Protestanten an der katholischen Universität Erfurt heikel genug und es ist klar, daß er, um keinen Anstoß zu erregen, unbequeme Leute von sich abschütteln mußte. Ähnlich hat Goethe in den Anfängen seiner Weimarer Zeit die Lenz und Klinger, mit denen gemeinsam die stürmische Jugendzeit verbracht war, sich vom Leibe gehalten. Auch die Ereignisse des kurz zuvor durchgeführten Schwarzischen Prozesses[1]) mögen zur jetzigen Gereiztheit Wielands beigetragen haben, die in der Polemik gegen Michaelis[2]) und später gegen Heinse zum Ausdruck kam.

Ferner muß man die zahlreichen Angriffe heranziehen, denen Wieland damals wegen des scharfen Gegensatzes, in welchen er zu seiner eigenen Jugenddichtung verfiel, unablässig ausgesetzt war. Zu den Gegnern, die er unter den Anakreontikern (wegen des ehemaligen Ausfalles auf Uz) hatte, gesellten sich die Zionswächter, welche die idealistisch-seraphinische Richtung an ihm rächten. Sogar seine Freunde hatten manches an seinem Agathon auszusetzen und anderen galt er als Apostel des Epikureismus. In Paris galt Wieland für einen ausgemachten Atheisten; Lavater rief alle Christen aufs Knie, um für den gefallenen Sünder zu beten; theologische Lehrer verboten ihren Zuhörern seine Schriften zu lesen; Prediger eiferten gegen ihn von der Kanzel; ein Zensor in Wien trat den Agathon mit den Füßen. Seit der Gründung des Göttinger „Hains" wurden die Angriffe verstärkt. An Klopstocks Geburtstag wurden Wielands Schriften feierlich verbrannt, Voß schleuderte im Musenalmanach kriegerische Epigramme gegen seine „Buhlerromane" und der fromme Claudius faltete die Hände über das Schmähen der weiblichen Tugend. Ja sogar sein Freund Gleim hielt ihm vor, daß er die Knabenliebe in die deutsche Literatur eingeführt hat.

Auch nach dem Zerfall mit Heinse wurde Wieland von vielen Seiten angefeindet. Auch als angesehener Dichter in Weimar diente er bedeutenden satirischen Talenten, wie Goethe (Götter, Helden und Wieland), Lenz (Wolken, Pandaemonium Germanicum, Menalk und Mopsus) und anderen zum Ziel des Spottes.[3])

So sehr ich mich bemüht habe, Licht und Schatten gleichmäßig

[1]) Vgl. Seuffert Euph. III, 376ff und 722ff. [2]) Vgl. Seuffert Z. f. d. A. XXVI, 261 und Witkowski V. J. S. III, 509. [3]) Vgl. Erich Schmidt, Satirisches aus der Geniezeit. Archiv f. Lit. IX, 179ff.

zu verteilen, so muß ich doch gestehen, daß ein Anflug von Sympatie und Mitgefühl für Heinse unwillkürlich sich einschleicht, wie wir ja gewöhnlich diese Gefühle dem Schwächeren und Bedrängten zuwenden. Der Vorwurf einer gewissen Härte gegen Heinse wird Wieland nie erspart bleiben: denn kann man auch seine Vorsicht und Zurückhaltung in der Erfurter Zeit begreifen, so ist es ungerecht, daß er auch als unabhängiger Mann, der sich in der Gunst des weimarischen Hofes sonnte, mit solcher Wucht auf den harmlosen Jüngling dreinschlug und ihm, seinem begabtesten Schüler, jede Förderung versagte. Und mit Bedauern muß man ausrufen: armer Heinse! dem es nicht gegönnt sein sollte, Wielands „gutes Schwabenherz“[1]) zu rühren!

[1]) Vgl. Wielands Äußerung: „Ich bin ein gutes Schwabenherz, das unmöglich lange böse sein kann“ (Auserles. Briefe I 138).

Besprechungen.

Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder. (Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie Herausgegeben von Alois Brandl und Erich Schmidt XXVI. Bd.) Berlin, Mayer & Müller 1904. 123 S. 8°. Mk. 3.60.

Mit dieser Arbeit legt die Verfasserin den ersten Teil eines umfangreicheren Werkes vor, in dessen zweitem und drittem Teile sie Wackenroders Leben und Wirken [1]) und seinen Einfluß auf die Romantik behandeln will. Für jetzt erörtert sie nur die Vorgeschichte der bei Wackenroder hervortretenden Kunstanschauungen. Fünf einzelne schon vorher nachweisbare Hauptströmungen fließen in diesen Kunstanschauungen zusammen: „Die Verherrlichung des Gefühls gegenüber dem Verstande, die tolerante historische Kunstbetrachtung gegenüber der streng klassischen, die aus dem Interesse für christliche Kunst fließende Verschmelzung von Kunst und Religion, die Liebe zum deutschen Mittelalter und endlich das intime Verständnis für Musik und für Musikalisches, auch in der Dichtung." (S. 8.) Die sechs Abschnitte des Buches verfolgen nun jede der fünf Strömungen durch die letzten Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts, wobei der zweiten zwei Abschnitte gewidmet werden.

Die Arbeit gibt eine fleißige mit unbefangenem Blick gemachte Zusammenstellung des Materials, die gewiß vielfach lehrreich, interessant und anregend ist; aber über den Rahmen einer Materialzusammenstellung geht die Schrift doch kaum hinaus. Es treten in den einzelnen Abschnitten immer wieder dieselben Männer vor uns hin, Hamann, Heinse, Forster usw. und wir erfahren, welche Ansichten sie über den Punkt, der in dem betreffenden Abschnitt gerade behandelt wird, geäußert haben; die einzelnen so wiedergegebenen Ansichten aber bleiben innerlich voneinander isoliert, wir sehen weder wie sie in derselben Individualität harmonisch oder disharmonisch zusammenliegen, noch werden sie uns als Ausflüsse allgemeinerer Zeitrichtungen geschildert; nur hie und da deutet die Verfasserin in einzelnen Bemerkungen auf individuelle Zusammenhänge oder tiefere geschichtliche Bedingungen hin. So sind die Ausführungen der Verfasserin als für sich stehende historische Darstellung doch unbefriedigend; und als bloße Vorbereitung auf

[1]) Vgl. Studien VI, 245 f.

Wackenroder hätte eine viel kürzere Schilderung seiner Vorläufer genügt, um so mehr als die Verfasserin selbst die Überzeugung ausspricht, daß Wackenroders Ansichten aus dem Kern seiner Individualität mit Notwendigkeit sich ergaben und die schon von anderer Seite ausgesprochenen ähnlichen Anschauungen ihn in den seinigen nur zu bestärken vermochten (S. 69 u. S. 21). Etwas unausgeglichen stehen freilich neben dieser Überzeugung die Worte, mit denen die Verfasserin auf Seite 7 die genauere Betrachtung von Wackenroders Vorläufern einleitet: „Wir glauben heute nicht mehr daran, daß Pallas Athene kampfgerüstet aus dem Haupt des Zeus entspringe – wir suchen bei jeder Erscheinung nach den verschiedenen Einflüssen, die sie bestimmt haben, nach den einzelnen Strömungen, aus denen sie zu einer neuen Einheit zusammen geflossen ist."

Würzburg. Hubert Roetteken.

M. D. Pradels, Emanuel Geibel und die französische Lyrik. Münster i. W. Verlag von Heinr. Schöningk, 1905. 170 S. 8°.

Emanuel Geibels Lebensgang und dichterische Bedeutung sind durch zahlreiche neuere Arbeiten festgestellt. Aber während seine Dichtungen, besonders die lyrischen Gedichte, eine so allgemeine Verbreitung gefunden haben, daß man sie als Gemeingut des deutschen Volkes bezeichnen kann, während seine Tätigkeit als Lyriker, Dramatiker und patriotischer Zeitdichter eingehenden literargeschichtlichen Untersuchungen zum Gegenstand gedient hat, sind seine Übersetzungen so gut wie unbeachtet geblieben. Die im 5. Bande der Gesamtausgabe[1]) enthaltenen Übertragungen griechischer und römischer Poesie, in ihrer Fülle allein schon achtunggebietend, sowie der bis auf wenige Gelegenheitsgedichte ausschließlich Übersetzungen enthaltende 8. Band werden von den meisten Lesern wohl nur flüchtig durchgeblättert oder gar überschlagen.

Es ist ja erklärlich, daß bei einem Dichter die dem eigenen Innern entsprungenen Werke am meisten Teilnahme wecken; die geringe Beachtung, die Übersetzungen meist finden, erklärt sich aber auch durch die immer noch häufig anzutreffende Anschauung, daß das Verdeutschen fremder Dichtungen etwas ganz Leichtes, eine bloße Spielerei, in Nebenstunden vorgenommen, sei, eine Anschauung, die freilich höchstens für die fabrikmäßige Übertragung von Moderomanen Geltung hat.

Mit Recht macht daher die vergleichende Literaturgeschichte die Erzeugnisse wirklich poetischer Dolmetschertätigkeit zum Gegenstand von Untersuchungen, die zur Vervollständigung des Bildes des Dichters häufig Neues bringen. So ist es denn zu begrüßen, daß M. D. Pradels eine derartige Untersuchung für Geibel anstellt, wenn sie auch leider nur einen Teil seiner Verdeutschungen betrachtet, während Geibels Übersetzertätigkeit sich außer dem Französischen ja auf die griechische, lateinische, englische, italienische und besonders auch die spanische Poesie erstreckt.

[1]) Vgl. die Besprechung der ersten Ausgabe der gesammelten Werke durch Max Koch in der Beil. zur Münchener „Allgemeinen Zeitung" 1883, Nr. 351–53.

Zu allen Zeiten seines Lebens ist es Geibel eine liebe Beschäftigung gewesen, die Kraft und zugleich die Biegsamkeit seiner geliebten Muttersprache an der Übertragung fremder Muster zu üben und dadurch zugleich solches, was ihm in fremden Literaturen besonders gut erschien, den Deutschen zugänglicher zu machen. Der für alles Hohe, Edle begeisterte Jüngling, das Herz von sehnsüchtigem Verlangen nach Hellas geschwellt, sieht plötzlich seinen Herzenswunsch erfüllt. Die berauschende Schönheit Griechenlands, vereint mit der Begeisterung für die Schöpfungen der antiken Dichter, schafft die Stimmung, aus der heraus die Übersetzungen aus der griechischen Lyrik entstehen, die 1840 als „Klassische Studien" erscheinen.

Der von gleicher Stimmung und gleichen Idealen beseelte Freund Curtius war Mitarbeiter an diesem Bändchen, dem ein zweites mit Proben aus den römischen Lyrikern folgen sollte. Die schnelle Rückkehr vereitelte diesen Plan, der erst viel später seine Ausführung fand. Das 1875 veröffentlichte „Klassische Liederbuch" zeigt, ebenso wie zahlreiche Gedichte Geibels, die bleibende Anregung die der Dichter aus Hellas mitgebracht und sein ganzes Leben lang als beseligenden Gewinn festgehalten hat.

Nach der Rückkehr aus Griechenland wurde die Aufmerksamkeit des Übersetzers auf das Spanische gelenkt. Der ritterliche, bei aller Gesetztheit schwärmerische Charakter des spanischen Volkes, der fantastische und doch kräftige Geist, der in den Dichtungen der Blütezeit der kastilianischen Poesie herrscht, mußte auf den in der unirdischen Welt des Ideals lebenden Geibel einen tiefen Eindruck machen. Wodurch er auf das Studium der spanischen Literatur gelenkt worden ist, entzieht sich genauerer Kenntnis; doch können wir annehmen, daß Adolf Friedrich v. Schack, der von der Universität her geschätzte Freund, der begeisterte Verehrer spanischen Wesens und spanischer Literatur, an der Erweckung dieses Interesses Anteil gehabt hat.

So sehen wir Geibel sich die reichen Schätze des Schlosses Escheberg an spanischen Literaturwerken zunutze machen. Das Ergebnis seiner Übersetzerarbeit sind die „Romanzen und Volkslieder der Spanier" (Berlin 1843). 1852 bringt er Altes und Neues in dem mit dem jungen Romanisten Paul Heyse herausgegebenen „Spanischen Liederbuch". Acht Jahre später beschließt er seine Dolmetschertätigkeit auf diesem Gebiete mit den Beiträgen zu dem mit Schack gemeinsam veröffentlichten „Romanzero der Spanier und Portugiesen".

Die Vorliebe Geibels für romanische Literatur tritt dann wieder in den Übertragungen aus dem Französischen hervor.[1]) Pradels unterzieht nicht nur die Übersetzungen französischer Lyrik durch Geibel einer philologischen und ästhetischen Kritik, sondern untersucht auch den Einfluß der französischen Lyrik auf den deutschen Dichter. Demgemäß scheidet er zwei Teile: „Geibel als Nachahmer" und „Geibel als Übersetzer französischer Lyrik". Diesen beiden Teilen stellt Pradels einen umfangreichen Abschnitt voran, in dem er „die französische Lyrik" behandelt. Eine Einleitung handelt über das Übersetzen, besonders lyrischer Dichtungen.

[1]) In den aus dem Nachlaß herausgegebenen Gedichten (Stuttg. 1896) finden sich noch an Übertragungen aus den romanischen Sprachen: Ein Abschnitt aus der „Chanson d'Antioche", je ein Sonett von Lope und von Garcilaso de la Vega, Sanchez y Fuentes' Gedicht „Kind und Dichter", sowie ein Sonett von Dante.

Die Einleitung beginnt mit der Anerkennung der regen Übersetzertätigkeit die die Deutschen entwickelt haben, um dann die Schwierigkeiten zu betonen, die eine poetische Übertragung fremder Poesie bietet. Der besondere Charakter, die Lautmalerei, die eigentliche Physiognomie der Worte gehe dabei verloren. Das Persönliche, der besondere, eigene Ton, den jeder Lyriker in seine Gedichte legt, und der bei jedem verschieden, weil mit der persönlichen Eigenart verknüpft ist, müßte eigentlich auch in der Übersetzung jedesmal wiederzuerkennen sein, denn „nirgendwo sind Gedanke und Ausdruck, Inhalt und Form durch so innige Wechselbeziehungen verknüpft, wie in der Lyrik". Diese Schwierigkeit, die mitunter zur Unmöglichkeit wird, hatten darum auch Männer wie Lessing, Herder, Goethe, Freiligrath anerkannt, und Geibel selbst sagt:

„Unübersetzbar dünkt mich das Lyrische. Ist doch der Ausdruck
Hier von des Dichters Geblüt bis in das Kleinste getränkt.
Auch in verwandelter Form noch wirken Bericht und Gedanke,
Doch die Empfindung schwebt einzig im eigensten Wort."

Trotzdem habe er es gewagt, zur Verdeutschung französischer Lyrik zu schreiten, und habe selbst diese Dolmetscherarbeit stets hochgeschätzt.

Erscheint schon diese Einleitung Pradels' als etwas zu lang, so ist es entschieden eine Überschreitung des gegebenen Rahmens, wenn er im folgenden einen Abschnitt von 69 Seiten (über ein Drittel des ganzen Buches) mit einer Abhandlung über die französische Lyrik und ihre Vertreter füllt. Auch hierbei ist allerdings, wie in dem ganzen Buch, die Belesenheit des Autors, besonders auch in der einschlägigen französischen Fachliteratur, anzuerkennen, aber sie verführt ihn zu allzu großer Weitschweifigkeit.

Nachdem Pradels am Eingang seines II. Teiles gezeigt hat, wie bald nach den Freiheitskriegen, in der Epigonenzeit, die Teilnahme für französische Literatur immer stärker wurde und zur Zeit des „jungen Deutschlands" zu schrankenloser Bewunderung stieg, nachdem er dargelegt hat, wie sich diese Teilnahme in vielen Übersetzungen zeigt, untersucht er den Ursprung der Hinneigung Geibels zur französischen Poesie.

Ein Tropfen französischen Blutes floß in dem jungen Lübecker, da seine Mutter einer Réfugiéfamilie entstammte. Daß Geibel auf der Schule stärkere Teilnahme für die neuen Sprachen erst in den oberen Klassen zeigte, hätte Pradels aus Gaedertz, S. 21 hinzufügen können. Zeitig trat der junge Poet in Beziehungen zu Dichtern, die sich mit der Literatur des Nachbarlandes beschäftigten, wie Lenau, Alexander von Württemberg, Chamisso, vor allem Freiligrath. Ein Irrtum ist es jedoch, wenn Pradels auch Schacks Erzählungen von seinen Reisen in Spanien und dem südlichen Frankreich einen Einfluß zuschreibt. Der Wunsch Geibels, „jene Gegenden auch kennen zu lernen", bezog sich nur auf Spanien, nach dem er allerdings, wie uns Schack berichtet, stets eine tiefe Sehnsucht hegte.

In Berlin machte Geibel im Französischen rasche Fortschritte, besonders, als es galt, sich auf den Aufenthalt beim Fürsten Katakazi vorzubereiten, in dessen Hause Französisch die Umgangs- und Unterrichtssprache war.

Pradels geht mit Recht von der Ansicht aus, daß eine besondere

Vorliebe für eine fremde Literatur bei einem Dichter notwendig einen Einfluß auf sein eigenes Schaffen ausüben muß. Diesen Einfluß weist er für Geibel nach in der Betrachtung seiner Beziehungen zu zweien Franzosen, Lamartine und Hugo.

„Vielleicht gibt es keine zwei anderen Dichter verschiedener Nationalität, die so viele ähnliche Züge in Erziehung, Charakter und Lebenslauf aufweisen, wie Lamartine und Geibel." Feinsinnig weist Pradels diese gemeinsamen Züge nach. Von allgemeinen Übereinstimmungen in den Gedichten geht er zu genaueren über. Geibels „Am Bergsee" zeigt in der Tat eine auffallende Ähnlichkeit mit Lamartines „Souvenir". Auch sonst scheinen manche Vorstellungen, Gedanken, Bilder dem geistesverwandten Franzosen entliehen zu sein. Pradels zeigt weiter, daß auch V. Hugo Einfluß auf den deutschen Dichter geübt hat, wenn sich auch natürlich nicht so enge Beziehungen finden, wie sie Richter[1]) zwischen dem französischen Romantiker und Freiligrath nachgewiesen hat.

Von den mancherlei Übereinstimmungen, die Pradels anführt, sind einige sicher auszuscheiden, wie die gleiche Auffassung des Dichterberufes als Priester und Profet. Überzeugend aber werden die Abhängigkeit, in der Geibels „Junger Tscherkessenfürst" zu einigen „Orientalen" Hugos steht, ebenso die Beziehungen anderer Gedichte, wie „Sanssouci", „Mene Tekel" zu Poesien des Franzosen nachgewiesen. Ergänzend sei hier bemerkt, daß auch Graf Schack in seinen Aufzeichnungen sagt: „Emanuel Geibel hat V. Hugo immer hochgeschätzt und sich auch mannigfach von ihm inspirieren lassen."[2]) Im dritten Teile wendet sich Pradels zu Geibels Übersetzungen und untersucht, wie Rytmus und Inhalt behandelt sind. In einer, vielleicht etwas zu breiten, Abhandlung erläutert er den französischen Versrytmus, besonders den Alexandriner. Obgleich Geibel, so wie Freiligrath, in manchem die Freiheiten des französischen Verses nachahmt, was jedoch mehr instinktiv geschieht, treffen seine Verse nicht immer genau das Wesen der französischen, wie z. B. bei Gedichten V. Hugos.

In einigen Fällen ersetzt Geibel den Alexandriner durch den fünffüßigen Jambus, wodurch er größere Bewegungsfreiheit erlangt, besonders wenn er den Reim fortläßt. Die Reime sind möglichst genau nachgeahmt, das Reimschema ist mitunter vereinfacht. Daß Geibel so viele Strofen des Originals ausgelassen und oft bloße Bruchstücke übersetzt hat, erscheint als Fehler.

Der Inhalt der Originale ist von Geibel im allgemeinen gut wiedergegeben. Wenn er auch möglichste Treue der Übersetzung anstrebt, so kann er häufig ohne kleine Abweichungen, Änderungen und Zusätze, nicht auskommen. Mitunter ist ein Gedanke etwas anders aufgefaßt. Eigentliche Fehler finden sich nicht, dagegen weist Pradels auf Mängel hin, wie die Weglassung der wichtigen 10. Strofe von Lamartines „Bonaparte", die verkürzte Wiedergabe von Hugos „Revolution" u. a. m. Daß die Verdeutschungen

[1]) Kurt A. Richter, Ferdinand Freiligrath als Übersetzer. (Bd. XI von Munckers „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte" Berlin, Verlag von Alexander Duncker, 1899.)

[2]) Ein halbes Jahrhundert I, 151. An derselben Stelle weist Schack auch auf die bemerkenswerte Abhängigkeit Freiligraths von Hugo hin.

selbst durch einen so bedeutenden Dichter wie Geibel den ganzen Charakter der französischen Lyrik nicht wiedergeben, zeigt Pradels durch eingehende, peinlich genau zerlegende Kritik einer Anzahl von Versen aus den übersetzten Gedichten. Jedoch betont er am Schluß, das neben den gerügten Mängeln sich Stellen von hoher, ja das Original übertreffender Schönheit finden, und daß an Gewandtheit und Glätte der Verse Geibel den vielgelobten Freiligrath übertrifft. Dem Schlußsatz der Arbeit wird man voll zustimmen: „Emanuel Geibel verdient für seine lyrischen Verdeutschungen die Dankbarkeit der Franzosen und zugleich die seiner Landsleute."

Der Wert der Pradelsschen Untersuchung liegt vor allem in dem Nachweis des französischen Einflusses auf Geibel.[1]) Im einzelnen sind außer einer Anzahl von Druckfehlern einige undeutsche Wendungen zu bemängeln, die sich wohl aber daraus erklären, daß der Verfasser geborener Franzose ist, z. B. „Die Besiegten erobern die Sieger" (S. 12), „und läßt ihm . . . die verhängnisvolle Zukunft ahnen". (S. 147.) Auch der artikellose Gebrauch der Apposition (S. 124) ist französisch. Ein Versehen, das als bloßer Druckfehler nicht wohl zu erklären ist, liegt auf S. 145 vor, wo „Schlund und Schwölle" statt des richtigen „Quelle und schwölle" steht. Im übrigen aber ist Pradels' Arbeit durch gewandten Stil und geschickte Darstellung ausgezeichnet. Vielleicht hätte man gewünscht, eine Vergleichung der Übersetzerweise Geibels mit der seines Mitarbeiters Leuthold[2]) als Anhang zu finden.[3])

Breslau. Erich Walter.

Karl Menne, Goethes ‚Werther' in der niederländischen Literatur. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte VI. Band). Leipzig, Max Hesses Verlag 1905. 94 S. 8°. Mk. 2,15.

Es dürfte wohl aus keinem Lande dem Verfasser obengenannter Arbeit ein lauteres Willkommen entgegenschallen als eben aus Holland. Wer in den letzten Jahrgängen der „Jahresberichte" die philologische Arbeit in den Niederlanden nachschlägt, der kommt zu der traurigen Entdeckung, daß eigentlich im ganzen Gebiete der Philologie in den Niederlanden bloß die Lexikographie zur Geltung kommt. Dann und wann, aber nur sehr vereinzelt, erscheint eine bedeutende Dissertation von einem doct. lit. belg., welche zeigt, daß sich der Betreffende ein weiteres Arbeitsfeld gesucht. Bei dieser manch-

[1]) Bemerkenswert erscheint mir auch die französische Konstruktion in einem Briefe an Ada vom 13. Juli 1853. „Eine nur einigermaßen gute Darstellung trägt es immer über das bloße Vorlesen davon" . . . (l'emporter sur!). [2]) Fünf Bücher französischer Lyrik vom Zeitalter der Revolution bis auf unsere Tage in Übersetzung von E. Geibel und Heinrich Leuthold. Stuttgart, Cotta 1862. Vgl. L. P. Betz, „Leuthold der Dichter und Dichter-Dolmetsch" in Betz' „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neueren Zeit". Frankfurt a. M. 1902, S. 129 f. und Adolf W. Ernst, H. Leuthold als Übersetzer: „Neue Beiträge zu H. Leutholds Dichterporträt". Hamburg 1897, S. 1–55 u. 125/6. [3]) Eine Vergleichung von Geibels Übersetzertätigkeit mit der seines Genossen Graf Schack wird in des Referenten eignem Buche „Graf Schack als Übersetzer" in den „Breslauer Beiträgen zur Literaturgeschichte" (Leipzig, Max Hesses Verlag) erfolgen. (Anm. d. Red.)

mal sehr verdienten Arbeit bleibt es leider, denn für sämtliche andere Disziplinen ist in Holland kein Platz. Eingehende Studien über neuere Literaturarbeiten, auf dem weiten Gebiete der Philologie kurz und gut, alles dasjenige, wo der Gelehrte nicht

„immer fort an schalem Zeuge klebt
und froh ist, wenn er Regenwürmer findet",

für das alles haben wir keine Organe. Es ist dies von bedeutendem Einfluß auf die Erziehung der Jugend, die sich in literarischer Hinsicht größtenteils bloß auf etwas Tagesliteratur beschränkt, indem die akademischen Vorlesungen mit einer einzigen Ausnahme sich der Literatur fernhalten oder dieselbe bloß von sprachwissenschaftlichem Standpunkte aus betreiben. Diesen Umständen ist es zuzuschreiben, daß bis jetzt noch keine vollständige und zuverlässige Geschichte der niederländischen Literatur erschien. Das einzige, was wir in dieser Richtung besitzen, ist die sechsbändige Geschichte von Jonckbloet, worin aber das richtige Verhältnis der wichtigen und weniger wichtigen Ergebnisse manchmal übersehen wurde. Daher auch die Behandlung der sentimentalen Periode, als sehr ungenügend und durchaus nicht zuverlässig, gerügt zu werden verdient. Es hat daher Karl Menne, der sich schon durch Herausgabe des ersten Teils seiner deutsch-niederländischen Literaturstudien um die niederländische Literaturgeschichte sehr verdient machte und sich in seiner mustergültigen Studie „die Niederländer als Nation", als warmen Freund der Niederländer zeigte, durch die Herausgabe der jetzt vorliegenden Arbeit den niederländischen Literatur-Historikern, insoweit es solche noch gibt, und den Literaturfreunden überhaupt, einen wesentlichen und sehr bedeutenden Dienst geleistet.

Die Bedeutung von Mennes Arbeit liegt zunächst in der Tatsache, daß der Verfasser, soviel uns aus eingehenden Untersuchungen klar wurde, das vollständige Material, was zu dieser Arbeit zu verwerten war, vollständig ausgenutzt. Mit Bienenfleiß hat er wirklich auch die versteckten Broschüren und die kleinsten in jetzt vergessenen Zeitschriften erschienenen Aufsätze nicht nur zusammengetragen und den Titel abgeschrieben, aber wirklich alles gelesen, vermerkt, wo nötig, den Inhalt nacherzählt, die bedeutendsten Sätze in Übersetzung angegeben und wo es der Sache als Beleg dienlich sein konnte, auch in der Originalsprache abgeschrieben. Es liefert diese Schrift den überzeugenden Beweis, daß die sentimentale Periode in Holland eigentlich in der Hauptsache durch die Herausgabe des Werther herbeigeführt wurde. Das steht wohl im Gegensatze zu dem, was in vielen holländischen Handbüchern vorkommt, nämlich, daß eigentlich Klopstock als Begründer der Literatur der Gefühlsschwärmerei zu betrachten ist. Im Anfang bringt uns der Verfasser in übersichtlicher Darstellung die Literatur über den betreffenden Gegenstand, soweit sie in Holland vorliegt, sowie auch die Übersetzungen von Goethes Werther, die in Holland erschienen, über welche Übersetzungen in Holland zuletzt 1812 berichtet wurde. Nicht weniger als 50 Oktavseiten braucht der Verfasser zur Charakterisierung der Nachahmungen des Werther. Hauptvertreter der gemeinten Richtung ist Feith, der hier zu Lande noch immer als Haupt der sentimentalen Periode gilt, der in Hamburg Klopstocks

Bekanntschaft machte und über dessen Grabbesuch in Gesellschaft des Messiasdichters eine rührende Beschreibung vorliegt. In den verschiedenen Arbeiten kommen, wie der Verfasser nachweist, buchstäblich zahllose Sätze und Ausdrücke vor, die größtenteils dem Werther entnommen wurden, mitunter auch im Siegwart vorkommen. Die nämlichen Spaziergänge, das gleiche Schwärmen mit Mondenschein, das Todesverlangen, die Bewunderung für die nämlichen Dichter, das alles kommt in gleicher Weise in den deutschen wie in den niederländischen Büchern vor. Mancher, der bis jetzt noch als Original-Schriftsteller galt, lieber noch als Original-Schriftstellerin, denn die meisten Autoren dieser Richtung waren Damen, zeigen sich hier in der Beleuchtung der verräterischen Lampe als fleißige Übersetzer und gewandte Verwerter von Auszügen aus mehreren Schriftstellern.

Im dritten Abschnitt folgen die Kritiken, Antikritiken, Parodien und Possen und vernehmen wir folglich, wie man die erwähnten Arbeiten empfing und wie sie allgemein beurteilt wurden. Wo einerseits alles bloß Bewunderung weckt, da zeigt sich bald, wie anderseits die ganze Bewegung als eine lächerliche aufgefaßt wurde. Selbstverständlich hat in Holland wie überall letztere Auffassung den Sieg davon getragen und fängt die gesunde Reaktion an, gleich beim Erscheinen des ersten Romans, welcher durchaus ursprünglich sein will. Dieser rührte her von den beiden Damen Wolff und Deken, welcher Roman jetzt eben wieder neu auflebt und allgemein gelobt wird, nachdem die beiden Schriftstellerinnen vor kurzem über alle Maßen gelobt, man könnte sagen, bis in den Himmel erhoben wurden. Der Roman trug auf dem Titelblatt die Worte „Niet vertaald" (nicht übersetzt). Allein Fräulein Dr. Moquette hat schon 1898 in ihrer Dissertation deutlich dargetan, wieviel die Original-Schriftstellerin den Richardsonschen Romanen entnommen hat. Daß auch aus dem Deutschen genascht, wissen wir jetzt, nachdem Menne uns solches deutlich nachgewiesen. Merkwürdig ist ein Abschnitt in diesem Buche, wo zwei Tagebücher miteinander verglichen werden, die von Lavater und Feith. Lavater nämlich hat mit seinen Arbeiten in Holland bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts wirkliche Bewunderung geweckt und es kann keinen erstaunen, daß Feith, die Hauptperson in der ganzen Bewegung, innige Verwandtschaft aufweist mit dem religiös sentimentalen Lavater. Niederländer, die sich wie Ref. lange Jahre eingehend mit der niederländischen Literatur beschäftigten, ein eigenes Studium daraus machten, werden an Mennes Arbeit kaum etwas auszusetzen finden. Sie ist eine hochwillkommene und zuverlässige Ergänzung zu jeder niederländischen Literaturgeschichte, auch zu der allerumfassendsten.[1]) Es ist ein merkwürdiger Beitrag zur Charakterisierung der sentimentalen Periode, die sich weiter noch als die Ossiansche nicht nur auf Rußland, sondern sogar auf China ausdehnte. Zum Beweise des letzteren führen wir noch an, daß Feiths Julia, 1873 in Leiden erschienen, 1803 in Moskau in russischer Übersetzung erschien.

[1]) Von Prof. Dr. G. Kalff von der Leidener Universität erschien der erste Band einer niederländischen Literatur-Geschichte, die aus zehn Bänden bestehen soll. In recht anziehender Form bringt die Arbeit, die allem Trockenen fern bleibt, eine vollständige aber nicht erschöpfende „Geschichte". — Prof. Dr. Jan de Winkel von der Amsterdamer Universität hat ein Handbuch unter der Presse, dessen Umfang auf 1200 Groß-Oktavseiten berechnet ist.

Es ist uns ein Bedürfnis den Wunsch laut werden zu lassen, daß der Verfasser für seine umfassende und angestrengte Arbeit an seinem Buche eine wahre Freude erlebe.

Amsterdam. Taco H. de Beer.

Julius Vogel, Aus Goethes Römischen Tagen. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien zur Lebensgeschichte des Dichters. Mit einer Originalradierung von Bruno Héroux und zweiunddreißig Tafeln in Kupferautotypien. Leipzig 1905. Verlag von E. A. Seemann. VIII, 330 S. 8°. Mk. 8.–.

Für jeden, der heute Goethes Aufzeichnungen aus der ewigen Stadt im Gedächtnis Rom mit offenen Augen durchwandert, ist Staunen und Verwunderung groß über die gewaltigen Umwandlungen, welche die einzige Stadt innerhalb wenig mehr als eines Jahrhunderts erfahren hat. Soweit dies sich in der äußeren Erscheinung vor allem der architektonischen Gestaltung kundgibt, habe ich schon 1897 (im Goethe-Jahrbuch Bd. XVIII) „das Stadtbild Roms zur Zeit Goethes“ auf Grund zeitgenössischer Quellen im Vergleiche mit dem jetzigen nachzuzeichnen versucht. Ich sah für mich selbst in jenem Versuch nur das Bruchstück einer viel umfassenderen Arbeit. „Italien zur Zeit Goethes“, die alle von Goethe geschilderten Städte und Landschaften, aber auch alle von ihm gesehenen Sammlungen und Kunstwerke, alle von ihm erwähnten Naturschönheiten, Sitten und Eigenheiten des Landes und Volkes in ähnlicher Weise im Vergleiche mit der Gegenwart behandeln müßte und so über einen Kommentar zu Goethes „Italienischer Reise“ zu einer umfassenden Schilderung Italiens, wie es der Dichter sah, vorzudringen hätte. Dieses umfassende Werk ist bis heute ungeschrieben geblieben; denn was Julius Haarhaus in seinen drei Bändchen „Auf Goethes Spuren in Italien“ Leipzig 1896/7 und G. von Graevenitz in den einschlägigen Kapiteln seines Buches „Deutsche in Rom“ Leipzig 1902 und in seinem „Goethe unser Reisebegleiter in Italien“ Berlin 1904 bieten, hält sich bei mancher dankenswerten Aufklärung im einzelnen und bei allem höchst sympatischen warmsubjektiven Ton des letztgenannten zumeist mehr an der Oberfläche und ist fast durchweg gründlicherer Vertiefung fähig und bedürftig. Aber einen wichtigen Teil hat nun Julius Vogel in seinem schön ausgestatteten, in Druck und Illustration durchaus vornehm gehaltenen Bande gegeben, und damit für Goethes römische Zeit, die ja den Mittel- und Glanzpunkt seiner italienischen Jahre bildet, die vorhin angedeutete Aufgabe im ganzen trefflich gelöst. Nicht als Literarhistoriker oder Goetheforscher, sondern als Kunsthistoriker ist er an sie herangetreten, aber als ein Kunsthistoriker „dem in seinen Mußestunden die Beschäftigung mit Goethe und seinen Werken zum höchsten Genuß geworden ist“. (S. VII.) Und sein Ziel war, wie er selbst scharfumrissen es zeichnet „in großen Zügen ein Kulturbild der römischen Zustände und des römischen Lebens zu Goethes Zeit zu entwerfen. Im Mittelpunkte dieses Bildes soll der Dichter stehen und sich von ihm abheben, etwa wie

die Staffage in einer Landschaft." (ib.) Ein Kulturbild also, das neben Goethes eigenen Aufzeichnungen vor allem die zahlreichen sonstigen Reiseschilderungen des achtzehnten Jahrhunderts als Quellen benutzt, und dadurch zu einem vielseitigen und farbenreichen Zeitbild sich erweitert. Daß dabei gerade dem Kunsthistoriker neben den literarischen die bildlichen Quellen besonders nahe liegen mußten, ist selbstverständlich, und ein Hauptvorzug des Werkes liegt in seinen sorgfältig ausgewählten Tafeln, die teils eigene Zeichnungen Goethes, teils Werke seiner römischen Freunde Tischbein, Angelika Kauffmann, Philipp Hackert, Alexander Trippel (darunter Porträts und Büsten des Dichters selbst, Tischbeins, Angelika Kauffmanns, Maddalena Riggis) weiter einige wertvolle Porträts, einen Plan des Fremdenviertels in Rom sowie eine Folge von (13) allerdings stark verkleinerten Veduten aus Rom nach den so wirksamen Blättern Giambattista Piranesis zeigen. Auf die Wiedergabe ist ersichtlich besondere Aufmerksamkeit verwendet worden, und man braucht nur etwa Piranesis, „Piazza di Spagna„ auf Tafel 21 mit der Wiedergabe des gleichen Blattes bei Graevenitz („Deutsche in Rom" S. 173) zu vergleichen, um die sehr viel schärfere Wiedergabe des neueren Werkes in ihrer energischen Haltung nach Gebühr zu würdigen. Freilich verlieren alle diese Nachdrucke durch die starke Verkleinerung dem gewaltigen Eindruck der echten Piranesiblätter gegenüber Unersetzliches, und die herrlichen Folgen der Vedute di Roma und der Antichità Romane Piranesis müssen nach wie vor als die wertvollsten Hilfsmittel gelten, um sich das Rom Goethes leibhaftig vor Augen zu führen, wozu denn die künstlerisch bescheideneren, aber in ihrer nüchternen Richtigkeit nicht zu verachtenden 200 Blätter der „Magnificenze di Roma" von Giuseppe Vasi (erschienen 1747 – 1761) und die kleinen aber oft sachlich aufschlußreichen Ansichten von Domenico Pronti (1795) und Giovanni Cassini (1775) ferner die ältere von Stefano Piale herausgegebene Sammlung kleiner Veduten verschiedener Stecher und die späteren von Giovanni Battista Cipriani gestochenen Vedutenbüchlein, die seit 1799 in verschiedenen Ausgaben vorliegen, als vielfach notwendige Ergänzung dienen mögen. Leider fehlt uns ja noch immer eine erschöpfend und ausschließlich nach zeitgenössischen Quellen illustrierte Ausgabe von Goethes „Italienischer Reise", wie sie der Dichter als wünschenswert bezeichnet und selbst beabsichtigt hatte (Brief an J. W. Roux vom 29. Jan. 1815. W. A. XXV, 181 f.). Hier liegt noch eine nicht ganz leicht zu lösende, aber schöne und große Aufgabe vor. Ihrer Verwirklichung sollte auch das gutgemeinte aber in der Ausführung durchaus dilettantische, nur in einzelnen Blättern die reichen Bilderquellen des achtzehnten Jahrhunderts ganz ungenügend verwertende Bilderbuch nicht länger hindernd im Wege stehen, welches Julie von Kahle unter der Ägide Heinrich Düntzers, Berlin 1885, hat erscheinen lassen. Dabei sei im Vorübergehen darauf hingewiesen, daß die bekannte und öfters z. B. von C. Ruland, die Schätze des Goethe-Nationalmuseums in Weimar (1887) Blatt 4, von Heinemann (1895 „Goethe" I, 463) mit der Bezeichnung „von Verschaffelt und Goethe" ohne weitere Bemerkung dazu, von G. von Graevenitz, Goethe unser Reisebegleiter in Italien (1904) zu S. 194 reproduzierte Tuschzeichnung des Kapitols, die früher allgemein und unbedenklich (auch von Ruland) Goethe zugeschrieben wurde, von

Vogel als eine Arbeit Maximilian von Verschaffelts, des römischen Lehrers Goethes in der Perspektive, angesprochen wird (S. 137).

Vogel hat den von ihm gesammelten reichen kulturhistorischen Stoff in vierzehn Abschnitte gegliedert, welchen noch zwanzig Seiten Ausführungen und Belege, ein Verzeichnis der Tafeln und dankenswerter Weise ein Register der Personennamen folgen, das sich leider nur auf den Text, nicht auch auf die reichhaltigen Anmerkungen bezieht. In der Einleitung, die zunächst kurz die Bedeutung der Verbindung „Rom und Goethe" als eines Begriffes in der Geschichte der modernen Kultur festlegt, verfolgt er übersichtlich die früheren Berührungen Goethes mit Italien von den bekannten Kindereindrücken im Vaterhaus bis zur letzten Zeit vor der Reise. Im zweiten Abschnitt wird rasch die Reise mit ihren wechselnden Stimmungen bis Rom, dann die Ankunft des Fremden in Rom zu damaliger Zeit, das römische Fremdenviertel und Goethes Wohnung anschaulich geschildert. Das dritte Kapitel ist Johann Jakob Volkmann gewidmet, dessen dickleibigen Italienführer auch Goethe in seinem Reisegepäck mitschleppte und trotz gelegentlicher wenig anerkennender Urteile fleißig benutzte. Vogel zeigt, wie Volkmanns Buch eigentlich die Ausführung eines Planes Winckelmanns gibt, und weist darauf hin, daß Volkmann in seiner fleißigen Kompilation fremder Quellen, die er hauptsächlich in den Franzosen de Lalande, Cochin, Abbé Richard und Roger de Piles, aber auch in dem Italiener Vasari, dem Engländer Richardson, u. a. fand, eine bei aller von Goethe lebhaft beklagten Abhängigkeit und Trockenheit für die Zeit recht brauchbare Arbeit geliefert hat. Gerade dieses Kapitel in seiner ruhigen, maßvollen Einschätzung des vielfach ungerecht verdammten Schriftstellers, der hier aus seiner Zeit heraus und darum richtig gewertet wird, erscheint mir besonders wertvoll. Das folgende „Rom und die Römer" rühmt mit sicherem Feingefühl für die wahren Bedürfnisse des Genies Goethes Kunst seiner römischen Lebensführung, wie sie sich in seinem Künstlerleben mit Tischbein abseits der großen römischen Geselligkeit bewährt hat, streift dann die sozialen Verhältnisse Roms und stellt eine Anzahl Notizen über Einwohnerzahl, Juden, Fremde, Geistlichkeit, wirtschaftliche Lage, Unsicherheit zusammen, die das Lokalkolorit des Roms jener Jahre in seinem politischen, sozialen und moralischen Niedergang ausmalen. Solchen Schattenseiten stand allerdings als Lichtseite gerade für Goethes Absichten „die vollkommene Freiheit des Lebens" gegenüber, die es ihm ermöglichte, zum ersten Male, wie er selber sagt, „übereinstimmend mit sich selbst" zu werden, wie ihm denn auch die gegen Falk noch 1794 so lebhaft gerühmte Schönheit des römischen Volkes eine stets neue Quelle des Genusses ward. Und geschickt klingt das Kapitel aus in der Erwähnung der römischen Faustine, deren Persönlichkeit und Familie Carletta nachgewiesen hat. Der fünfte Abschnitt „zur Ortskunde" gibt eine knappe Schilderung des Goetheschen Roms nach der schon damals wenig mehr beachteten, heute wohl kaum irgend einem Rombesucher noch geläufigen Einteilung in die alten seit dem zwölften Jahrhundert nachweisbaren Regiones, die vierzehn Rioni, die infolgedessen selbst für den Romkenner leblos bleibt, dem mit Rom nicht Vertrauten aber wohl gar nichts zu sagen vermag; er nennt dann an der Hand von Vasis „Itinerario" (von 1763) die

damaligen Sehenswürdigkeiten der ewigen Stadt, betont nachdrücklich den Wert Piranesis für unsere Kenntnis des Goetheschen Roms, schildert die wichtigsten Veränderungen der letzten 120 Jahre und hebt die Schwierigkeiten hervor, welche die Rekonstruktion des Goetheschen Roms einem heutigen Rombesucher bietet. Dieses Kapitel deckt sich naturgemäß im wesentlichen vielfach mit meinem früher erwähnten, allerdings in Anordnung und Ausführung abweichend gestalteten Versuche „das Stadtbild Roms zur Zeit Goethes" zu schildern, den auch Vogel rühmlich erwähnt. Das folgende „Papst Pius VI." gewidmete Kapitel hat für die kulturhistorische Schilderung des römischen Lebens jener Zeit gewiß seine hohe Berechtigung, erscheint aber bei den äußerst geringfügigen Berührungen, welche gerade Goethe mit dem ihm fernliegenden, ja unsympatischen päpstlichen Rom gehabt hat, allzu gedehnt und für die im Rahmen der diesmaligen Aufgabe notwendige Charakteristik der kirchlichen Stimmung im Leben und in der Luft des damaligen Roms, die auch Goethe trotz aller Ablehnung der kirchlichen Zeremonien und ihrer „Mummereien" vollauf zu spüren bekam, allzusehr auf die Schilderung gerade des Pontifikates Pius VI. zugespitzt.

Die nächsten fünf Abschnitte sind es nun, wo der Kunsthistoriker vor allem zu Worte kommt und uns aus seiner Kenntnis des Materials vielfach Neues, vielfach auch schon Bekanntes in neuer, anschaulicher und in Einzelheiten mannigfach bereicherter Weise darbietet. Diese Teile des Werkes erscheinen mir als die wertvollsten. Ob Vogel (in Kapitel 7 „die Künstlerschaft") ausgehend von Davids Bild der „drei Horatier" und seinem gewaltigen Erfolge (1785) über die süßliche Modemalerei des dünkelhaften Pompeo Batoni und den heute doch wohl allzu sehr unterschätzten, von Winckelmann einst allzu hoch bewunderten Akademismus des Rafael Mengs zum Goetheschen Kreise der Tischbein, Trippel, Angelika Kauffmann, Bury, Heinrich Meyer u. a. fortschreitet und ihre Künstlerphysiognomien sowie ihr persönliches und künstlerisches Verhältnis zu dem Dichter zeichnet; ob er an der Hand des trotz aller seiner Mängel für seine Zeit recht verdienstlichen Ramdohr „die Kunstsammlungen" wie sie Goethe sah, schildert; ob er Goethes Verhältnis zur „Antike" und seine eigene „Ausübung der Kunst" in Rom, die ihm durchwegs zu „anschauender Kenntnis" verhalf, prüft; ob er „die Kunst der Renaissance" in ihrem vom Dichter erfaßten Umfange aufzeigt an Hand der Sammlungen des Goethehauses und im Verhältnis zur Auffassung des späteren 18. Jahrhunderts erörtert, der Goethe vielfach (z. B. in der Überschätzung der bolognesischen Eklektiker, die wir übrigens heute wie Vogel nachdrücklich betont, doch zu tief einschätzen) verfallen war, vielfach auch (z. B. in seinen Urteil über Mantegna) voraus eilte, wobei er sich jedoch, falls er mit den Autoritäten der Zeit wie Winckelmann, Mengs, Hirt, Ramdohr, nicht übereinstimmte, einer zurückhaltenden Objektivität befliß; ob er endlich Antiquare und Gelehrte, Reiffenstein, Aloys Hirt, K. Ph. Moritz, in knappen aber gutgesehenen Charakteristiken lebendig werden läßt: überall ist es der auf der gründlichen Sachkenntnis eindringlicher Studien fußende Kunstgelehrte, der spricht, und uns Neues und Treffliches zu sagen hat. Allerdings sind die angeschlagenen Themata nicht überall auch erschöpft;

so scheint mir das Verhältnis Goethes zu Michelangelo — seine erst mächtig aufflammende Begeisterung und sein dann fast rätselhaftes Verstummen gegenüber dem gigantischen „Menschen des Schicksals für Baukunst, Malerei und Skulptur" (Jakob Burckhardt) — weder von Vogel noch auch von Th. Volbehr in seinem wertvollen Buche („Goethe und die bildende Kunst" Leipzig 1895) richtig erfaßt und dargestellt zu sein. So hätte in der raschen Übersicht über die mehrfachen Wandlungen in Goethes künstlerischem Glaubensbekenntnis während seines langen Lebens, die überhaupt etwas gar zu summarisch ausgefallen ist (S. 104 ff.), doch auch die spätere Rückwendung zur Gotik und zur altdeutschen Malerei unter dem persönlichen Einflusse Sulpice Boisserées und unter den Eindrücken der Kölner Dom-Studien und der Gemäldesammlung der Brüder Boisserée erwähnt werden sollen. Es gibt kein richtiges Bild von der weitumfassenden Kunstauffassung des alten Goethe, wenn diese nur durch eine gesprächsweise gefallene absprechende Bemerkung über italienische und deutsche Gotik ganz einseitig charakterisiert wird. Vielleicht liegt hier eine unerfreuliche Nachwirkung des eben genannten Buches von Volbehr vor, dessen wesentlicher Mangel darin liegt, daß die genauere Betrachtung nur bis zu den Nachwirkungen der italienischen Reise geführt wird, und die späteren wichtigen Wandlungen und Ausweitungen in Goethes Kunststudien und Kunstanschauungen nur anhangsweise noch angedeutet oder ganz übergangen werden. Ein vortrefflicher, kundiger Führer für die Jugend- und Manneszeit Goethes versagt Volbehr für die lange und reiche Entwicklung der Altersjahre fast völlig.

Vogels nächstes, das zwölfte, Kapitel schildert „Gesellschaftliches Leben. Die Arkadier. Theater. Freundschaft", eine recht disparate Zusammenstellung, wobei alles mögliche untergebracht wird. Vortrefflich ist in diesem Abschnitt die gegensätzliche Lebensführung Herders und Goethes in Rom gezeichnet, wodurch auch die völlig entgegengesetzte Wirkung der ewigen Stadt auf die beiden einst so nahe verbundenen und doch so verschiedenen Menschen ins rechte Licht gesetzt wird. Interessant ist, wie Vogel die von Noack festgestellte Tatsache, daß Goethes Aufnahme in die Arkadia trotz des pomphaften, bei Vogel in Faksimile wiedergegebenen Aufnahmediploms offiziell nirgends, auch nicht in den Akten der Gesellschaft erwähnt wird, mit der von der österreichischen Gesandtschaft ausgehenden diplomatisch politischen Überwachung Goethes in Rom in ursächlichen Zusammenhang bringt. Nach einigen Notizen über römisches Theaterwesen der Zeit wird hier auch Goethes Verhältnis zu Jenkins und zu Maddalena Riggi, sowie sein Besuch beim Senator von Rom behandelt. Ein kurzer Abschnitt über „die römischen Bildnisse Goethes", (die beiden Büsten von Trippel und die beiden Bilder von Angelika Kauffmann und Tischbein) leitet über zum letzten Kapitel „Abschied von Rom", welches das Verhältnis des Dichters zu seinem Fürsten Karl August großzügig behandelt, nochmals die Segnungen Roms für Goethe zusammenfaßt und mit der Erinnerung an August von Goethes Tod und Grab in der ewigen Stadt stimmungsvoll ausklingt.

Wie dieser Überblick über den Inhalt zeigt, liegt eine gewisse Schwäche des Buches in der Anordnung und Verteilung des Stoffes, der nicht in logischer

Verknüpfung zu klarem Aufbau gegliedert, sondern manchmal fast planlos zusammengefügt erscheint. Ich glaube, daß ein klareres und lebendigeres Bild der römischen Tage Goethes entstanden wäre, wenn auf die Einleitung, woran sich die Schilderung der Reise bis Rom, der Ankunft daselbst und die Charakteristik Volkmanns wie jetzt zwanglos angereiht hätte, als erster Hauptteil „Goethe und das Leben in Rom" behandelt worden wäre, wofür sich, zum Teil anders geordnet, das Kapitel „Rom und die Römer" (4) einiges aus dem Kapitel „Papst Pius VI." (6) das Kapitel „die Künstlerschaft" (7) mit Einfügung von Kapitel 13 „die römischen Bildnisse Goethes" sowie der Ausführungen über „Freundschaft" aus Kapitel 12, und als Abschluß aus demselben Kapitel 12 die Abschnitte über das gesellschaftliche Leben, die Arkadia und die Theater hätten vereinigen lassen. Einen zweiten Hauptteil „Goethe und die Kunst in Rom" hätten nach dem einleitenden Abschnitt „zur Ortskunde" (jetzt 5) die Kapitel über „die Kunstsammlungen" (8) über „die Antike" (jetzt ein Teil von 9) und über „die Kunst der Renaissance" (10) sowie die Ausführungen über Goethes „Ausübung der Kunst" (aus 9) gebildet und als Abschluß das Kapitel über Reiffenstein, Hirt und K. Ph. Moritz (11), das vielleicht besser noch in den ersten Hauptteil bei den persönlichen Beziehungen Goethes zu römischen Persönlichkeiten verwoben worden wäre. Endlich als Ausklang das jetzige Schlußkapitel. Durch eine solche Anordnung wäre manches besser zur Geltung gekommen (z. B. hätte sich so erst der Gegensatz zwischen Goethes römischem Leben im Kreise Tischbeins und der anderen Maler und dem gleichsam offiziellen gesellschaftlichen Leben der Fremden in Rom in voller Schärfe dargestellt), auch wäre ein klarer, schön gegliederter Aufbau erzielt worden, der bei der jetzigen Anordnung nur bei den mittleren Kapiteln (8 bis 11) erreicht ist, dem Ganzen aber manchmal recht empfindlich fehlt. Vielleicht entschließt sich der Verfasser bei einer zweiten Auflage, die ich dem inhaltreichen und schönen Werke von Herzen wünsche, zu einer Neuordnung etwa in dem eben angedeuteten Sinne. Jedenfalls aber darf das Buch von keinem, der sich über Goethes römisches Leben künftighin genauer unterrichten will, unbeachtet gelassen werden, und jeder Benutzer wird es nur mit aufrichtigem Dank für vielfältige Bereicherung und Vertiefung seines Wissens aus der Hand legen.

München. Emil Sulger-Gebing.

Eugen Kühnemann, Schiller. Erste und zweite Auflage. München 1905. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck. XII, 614 S. 8°. Mk. 6.50.

Albert Ludwig, Das Urteil über Schiller im neunzehnten Jahrhundert. Eine Revision seines Prozesses. Von der Gesellschaft für Literatur und Kunst Bonn gekrönte Preisschrift. Bonn, Verlag von Friedrich Cohen, 1905. 113 S. 8°. Mk. 2.—

„Die ganze Auffassung Schillers für die Gegenwart neu zu prägen, ist eine notwendige Aufgabe der Zeit." So Kühnemann und es sind

tröstlicherweise noch andere, die vom Schillerjahr 1905 das angeregt wünschen, wie Chamberlain in der Einleitung zur Ausgabe des Goethe-Schiller-Briefwechsels, W. Kirchbach in der Schrift „Schiller als Realist". Jeder schöpferische Geist reicht unendlich hinaus über das ihm langsam nachschleichende Verständnis und seine neuen Wirkungen auf späte Geschlechter mit Erschließung völlig neuer Seiten sind niemals abzusehen. Die von Zeit zu Zeit erneuten Angriffe auf Schiller sind nicht etwa ohnmächtig geblieben, o nein, geradezu mächtig hilfreich wurden sie, um leuchtender und leuchtender über aller Anzweifelung das Wachstum seiner Größe zu zeigen. Mit Liebe und Ehrfurcht blickt Kühnemann zum hohen Genius Schillers auf. Der Leser wird zur besseren Kenntnis Schillers, der männlich heroischen Geistes als geborener Sieger trotz Bedrängnissen und Todeskrankheiten stets derselbe und doch immer ein anderer, allmählich auch mit genial spielender Leichtigkeit die unverwüstlichen Male seines Könnens aufrichtete, aus Kühnemanns Buche zu lernen haben. Vom Biographischen ist mit besonderer lebendiger Versenkung die Zeit von Schillers Austritt aus der Karlsschule bis zur ersten Übersiedelung nach Weimar (1782–7) geschildert, jene rauhen, anscheinend oftmals ganz umnachteten und wunderbarlichst wieder gelichteten Sturmesfahrten, nach welchen sich der Geprüfte „im sichern Port zum Dauernden gewöhnte". Aber auch die Freundschaft mit Goethe und das beispiellose Zusammenwirken der großen Dichter in seinem Stufengange wird trefflich dargestellt. Für die Bekanntschaft mit den Schwestern Lengefeld, für die Verdienste Lottens um Schiller, die gewiß unmerklich auch sein Dichten und sein Idealbild der Frau befruchteten, hat Kühnemann mehr Verständnis als andere Biographen.

Vollkommen recht gebe ich ihm darin, daß äußere Erlebnisse an Wert zurückstehen gegen die Geisteswerke, die als Lebenstaten des Genius durch alles übrige bloß der Erläuterung bedürfen. Für ihre Schätzung begrüßen wir von vornherein Kühnemanns geistige Weltanschauung als Fördernis; denn jeder Welterklärung auf Grund der Materie und Sinnlichkeit ist das wahre Verständnis Schillers unmöglich. Klar und frei vom Endlichen wie Schillers Geist muß die Weltansicht sein, die an ihn hinanreicht. Gleich bei den „Räubern" werden uns dankenswerte Aufschlüsse zuteil über die hier fortlebenden Motive der Weltliteratur, wie z. B. über das des gefallenen Engels, über Beziehungen zu Milton, Klopstock, dem Nachfolger Byron, zu Shakespeare, Cervantes, Rousseau. Alle diese Berührungen darf man keinesfalls übertreiben — weder den Räuberstaat noch den Räuberführer hätte ein Rousseau geduldet! – und Weltrich hat ja schon gehörig betont, wie gerade durch Karl Moor das Naturmenschentum Rousseaus überwunden wird. So erhalten wir bei jedem Stück, teils in seiner Stellung zur Weltliteratur, teils für die immer anders bewährte Gestaltungskraft Schillers schätzbarste Unterweisungen. Da aber das hohe Ziel einer Neuprägung der Schillerkritik vorschwebt, fühlen wir uns schuldig, von den mancherlei Bedenken, die uns gegen Kühnemanns ästhetische Kritik aufstießen, wenigstens einige hauptsächliche vorzutragen. Mit ästhetischer Kritik, die so lange Jahre als Laune und Willkür geächtet war, kann nicht gewissenhaft genug umgegangen werden.

Wenn z. B. Kühnemann Gott als Weltrichter den eigentlichen Helden der „Räuber" nennt, wenn er später behauptet, daß das „menschliche Leben" der Held Schillerscher Dramen sei, wird eine unhaltbar verschwommene Ausdrucksweise zugelassen, welche sich mit einer festen und klaren Ästhetik nicht verträgt. Dramatischer Held ist immer ein irdisches Wesen und die transzendente Weltregierung, ob man es einräume oder nicht, im Einklange mit den dramatischen Charakteren, auch ohne jeglichen deus ex machina, für den schicksalsvollen Gang jedes Dramas Bedingnis und wurde gerade dem Schillerschen Begriff von der Tragödie stets unentbehrlicher. Das menschliche Leben gar ist nie ein Held! Darf man sagen, daß der tragische Held in seinem Besonderen allgemeine Seiten der Menschheit, daß seine Seele in Betätigungen sowohl weltlichen Tuns wie ihres ewigen Kernes die Menschenseele überhaupt bedeute, so tritt dies bei Schiller nur merklicher noch als bei anderen Dramatikern hervor. Gar nicht billigen kann ich die herkömmlich niedrige Kunstschätzung, welche Kühnemann Schillers Jugendstücken mit Einschluß des „Don Karlos" im Vergleich zu den späteren Werken zuteil werden läßt. Er stellt den „Agitator" in jenen dem Künstler in diesen entgegen und läßt gar „Don Karlos" in das „Genrebild von Jünglingserfahrungen hinüberspielen, wobei das Historische bloßer Vorwand war". Wen hat „Don Karlos" jemals genrebildlich angemutet?! Wie Großes würde mit dem Bilde dieser Jugendfreundschaft und ihrem weiten politischen Horizont in Schillers Werken uns fehlen! Philipp und sein Spanien mit der starren Hofetikette, mit den Autodafés, mit Domingo als dem Muster der „sündenbleichen" Mönchezunft, mit Albas Schwertgerichten, mit dem Weib als sinnlichem Mittel für die Herrschbegier eines kalten scheinheiligen Priester- und Militärbundes und mit dem Großinquisitor-Kardinal, dort aber die freiheitlich und blühend aufstrebenden Niederlande, der Jugenddrang des Infanten, die hohen Zukunftsbilder eines Posa, das zwanglos reine und große Fühlen Elisabets – sage man doch, ob für dies weltumspannende Gemälde der Name „des historischen Vorwandes" passe! In jedem seiner Dramen, auch in dem in einzelnen wichtigen Partien schwächer durchgeführten „Fiesco", ist Schiller der bewundernswerte Künstler von Anbeginn. Schon in den „Räubern" verrät das ursprüngliche Kunstgefühl, mit dem er zuerst ohne jeglichen Bedacht auf das Theater die Handlung in gewaltigen Schwung bringt, volle Meisterschaft. Weltrich hat die große tragische Kraft der „Räuber", die er „äschyleisch" nennt, höchsten Ruhmes wert erachtet, doch hätte Äschylus freilich die Katastrofen viel anders gewandt als der deutsche Dichter mit den in „Fiesko" und „Kabale und Liebe" teilweise wiederholten Selbstgerichten, welche durch Stellung der Seele auf ihr eigenes Gewissen die Geistesverwandtschaft schon des jugendlichen Schiller mit Kant merkwürdig erhellen. Kühnemann doch schreibt über die „Räuber" den Satz: „Uns Heutigen tritt das Grelle, Übertriebene und Unlebendige so kraß entgegen, daß manchem das Lachen näher sein mag, als die Erschütterung und der Anteil." Ist es angebracht, der unjugendlich abgestandenen Weltart ein solches Stimmrecht zu geben, zumal da Kühnemann das Stück „das genialste Erstlingswerk" nennt, mit dem jemals ein junger Tragiker seine

Laufbahn begann? Hätte Verfasser doch auf die „Räuber" angewandt, was er so treffend wahr über den „Tell" ausspricht, daß wir das Märchenhafte der Handlung gewahren sollen. Auch ohne die dort zugrunde liegende Volkssage hat in unmittelbarer Fühlung mit der Neigung des sagengestaltenden Volkes für den Zauber von Fabelgebilden hier ein großer Volksdichter seines Geistes Tiefe in eine Märchenwelt hineingesponnen. Von Schillers ungemein volkstümlicher Kunstweise bekommen wir sofort die Probe und manches großzügig Übertriebene, nicht peinlich Motivierte ist hier der richtige Akkord, anstatt dessen die strenge Lebenswirklichkeit gerade als Falschton wirken könnte. Wenn unter den Personen, die unwahrscheinlicherweise sich nicht wiedererkennen, Kühnemann Karl und Daniel nennt, so irrt er. Beide kennen sich und Karl tut nur so, als ob er den Alten nicht kenne, nach dem Muster des Odysseus vor Eumäos und Eurykleia. Schillers erste Dramen sind große Gelegenheitsgedichte. Ob aber deshalb, weil sie den ganzen Zeitschmerz wiedergeben, sie sich bewußter in das Dichtergemüt eindrängten, als jene Gelegenheitsgedichte, die andere Poeten unter den Einflüssen des bloß individuellen Erlebens hervorbringen? Des Bewußten und Unbewußten gibt es hier wie dort und nur das ist klar, daß, je mehr der Dichter sein Selbst zu dem der Menschheit ausdehnt, die ursprünglichen Antriebe des Unbewußten auch das Bewußtsein zu ansehnlicher bedeutungsvoller Mitarbeit wecken, doch nie ohne das auch dann noch immer viel reichere und bewußtere Absichten erst mit wahrem Leben durchdringende unbewußte Schaffen. Der gegen Schiller seit den Romantikern erhobene Vorwurf des bewußten Arbeitens klingt mittelbar heraus aus Kühnemanns Tadel gegen die Gestalten des Präsidenten, Kalbs und Wurms, welche er zu bewußt findet. Wie unhaltbar! Diese Menschen Schillers sind so, wie sie in Menge die Zeit, in der sie leben, erzeugt hat, und wie bewußt sicher sie mit Ruchlosigkeit sich hinter ihre Macht verschanzen, versteht sie jedermann aus ihrem eigenen Wesen und ihrer Umwelt zugleich als in sich notwendige Gestalten. Die Sumpfluft des Hofes, die um den nichtigen und wollüstigen Fürsten gedeiht, züchtet aus gewöhnlichen Erdensöhnen eine ganze Kolonie von Halunken. Bewußt und unbewußt! Ist Shakespeares König Claudius kein bewußter Bösewicht? Bewußter als er kann niemand Schlechtes spinnen und dennoch krümmt er sich dann wieder in vergeblichem Gebete. Auch Walter fürchtet „den Fluch, den Donner des Richters", erfleht die verzeihende Hand vom sterbenden Sohne. Ohne die Frivolität des bewußt Schlechten in den Höflingen und Kreaturen würde dem Gemälde Schillers das Notwendigste abgehen, ohne daß es darum im Mindesten die Rüge der „Tendenz" (s. S. 220) verdient. Wo die Tendenz einen ewigmenschlichen, ewiggöttlichen Hintergrund hat, da adelt sie ein Kunstwerk und, da Kühnemann ja die Gottheit selber zum Helden in den „Räubern" machen wollte, ist er, denk' ich, von dem erhabenen Geiste dieser Tendenzpoesie durchdrungen. Daß dem Präsidenten die edle Milford für seinen Einfluß wichtig ist, dünkt Kühnemann unglaublich. Aber ist das nicht so zu verstehen, daß, weil die Lady gleichwie durch den Gürtel der Aphrodite, den Fürsten an sich bannt, dieser unbekümmert die Gewalt den Händen des Ministers überläßt? Daß

kein anderes Weib dem Herzog dauernde Neigung abgewann, wird uns ja gesagt. Einige von der Favoritin bewerkstelligte Rettungen taten wohl dem sonst herrschenden Machtgebote Walters wenig Eintrag und ihm war es ja genug, wenn er nur für seine persönlichen Zwecke die Gewalt behauptete. Daß überdies die Lady um ein gut Teil betrogen ward, lehrt ja die furchtbare Erzählung des Kammerdieners. Man hatte sie fortgelockt „zur Bärenhatz", um sie zu täuschen: „Mich beredete man, ich habe sie alle getrocknet die Tränen des Landes usw." Bei einem schlaffen und schlechten Fürsten gehen eben sehr verschiedene Einflüsse nebeneinander. — Die große Szene zwischen Luise und Milford in Akt IV greift Verfasser scharf an und findet es unverständlich, daß die Lady jene zu sich holen läßt. „Der begreifliche weibliche Reiz der Neugier wäre ein zu schwaches Motiv." Daß Luise gleichfalls eine Begegnung mit der Milford gewünscht zu haben gesteht, nennt er „Unnatur". Aber wahrlich! Hier gerade zeigt Schiller, daß er die weibliche Natur hundertmal richtiger kannte, als seine Tadler. Reicht das Wort „Neugier" zu, wo es sich um Sein oder Nichtsein des Weibes, seine süßesten halb oder ganz verlorenen Hoffnungen handelt? Hätte es auch weiter keinen Zweck, die Lady will wenigstens das geringe Bürgermädchen doch kennen lernen, das ihr letztes schönes Hoffen zerstört zu haben scheint. Kein Weib gibt es, das sich in solcher Lage das nicht erstreben würde, und Schiller zeigt uns in der Milford das ganze Weib mit seinen natürlichsten kleinen Schwächen und Listen, aus denen plötzlich bewundernswerte Opfergröße mit der vermeintlichen Hilfe für die Liebenden und der Verschmähung des Fürstenglanzes herauswächst. Haben wir denn für die Vereinigung dieses feinen Realismus mit solcher doch hoffentlich nicht für unwahr geltenden großen Frauenentsagung gar kein Auge? Kühnemann wirft ein, die Lady gebe ja nur preis, was sie schon verlor. Wie falsch! Bedroht nicht, wie zuvor, Ferdinand der Zwang seines Vaters, tat nicht Luise eben auf den Geliebten Verzicht und würde ein gewöhnlicheres Weib, als es die Milford ist, auch nur von sich aus hier jede Hoffnung aufgeben? Luise ward allerdings eben in den Abgrund der Seelenqual hinabgestoßen; aber folgt daraus, wie Kühnemann meint, daß sie wie ein Leichnam dort seelisch verwese? Schon gegen Wurms freche Liebeswerbung bäumt sie aus ihrer Schmach sich hoch empor. Ihre Seele hat bereits mancherlei Wandlung durchgemacht, immer nach Lage der Umstände, immer aber auch unter der Bestimmung ihrer eigenen festen Willensart. Selbständig in sich ruht Luise durchaus, so erwies sie sich trotz aller Hingabe gegen Ferdinand ebenfalls bei seinem Fluchtplane und, als sie von Wurm hört, daß er, dem sie eben ein treffliches Weib wünschte, zur Ehe mit der Milford gezwungen werden soll, hallt das mächtig in ihr nach und ruft notwendig alle ihre betäubten Lebensgeister zum Sturm. Machten Kindesliebe, Verlassenheit, Weltunerfahrenheit sie gefügig, steht nun ihre unwandelbare Liebe für Ferdinand glühend wie je wieder auf und sammelt all ihr Denken in die Frage: wer ist denn die, welche jenem als Gattin aufgezwungen werden soll? Kein liebendes Weib müßte sie sein, wenn das anders wäre und nicht um gemeine Neugier nach Gleichgültigem, sondern um das dem Weibe Wissens-

werteste handelt es sich hier wie dort. Und um die Frage auf ein anderes Feld hinzuspielen: wenn ein Mann seinen unbekannten Wohltäter, Lebensretter, oder auch Todfeind, Schänder seiner Ehre, abgesehen von besonderen sofortigen Zwecken, kennen lernen will, ist das auch „Neugier"? Ob Luise wirklich um die Zusammenkunft mit der Lady nachgesucht hätte, das wissen wir nicht, doch was ihr mutiger Sinn gewagt hätte, um dies natürliche Verlangen zu erfüllen, wer weiß es? Man muß heraushören, mit welchem ihr eignenden Stolze Luise, deren Liebeshochgefühl hernach im Gespräche mit der Lady alle feingestellten Wortangriffe siegreich zurückschlägt, der Kammerzofe, die sie für einen Dienstantritt beschied, die Antwort bereit hat, daß sie aus freien Stücken die Unterredung selbst schon begehrte. Wie zeigt sich bis in die kleinsten Teile das dramatische Leben in Schillers Stücken so ganz anders bei achtsamem Einblick, als wenn man über das an den Schuhen Abgelaufene zu reden glaubt. Es geht nicht an, daß ein Dramatiker, ohne hölzern zu werden, seine psychologischen und künstlerischen Absichten, auch die ihm bewußten, sämtlich unmittelbar vorträgt, und vertrauen muß er dem lebendigen Fühlen, das auch Ungesagtes aus der Folge der Dinge sich entnimmt. Positiv zu werden ist die erste Aufgabe der Schillerkritik, sie öffne die Augen für die stärkeren und leiseren Kunstabsichten, die im Inneren der dichterischen Anlage, in der Beziehung von einer Gestalt zur anderen und im Spiel fortwährender Gegensätze obwalten.

Bei Shakespeare mühten wir uns unter Schweißtropfen, immer andere anscheinende Tiefen auszumessen, die von der wirklichen Tiefe des Meisters oft weitab lagen. Bei Schiller umgekehrt haben unsere Kritiker ihren Schweiß vergossen, um die Mängel auszugraben,[1]) und man fürchtete, der eignen Einsicht etwas zu vergeben, wenn man sie nicht irgendwie gegen den Dichter ins Recht setzte. Entsprechend der künstlerischen Zeugungskraft gibt es jedoch ein Verdienst künstlerischer Empfänglichkeit. Jedes Vorurteil der Vergangenheit und Gegenwart, jedes eigene vordringliche Meinen zum Schweigen zu bringen und jung und rein die Seele einem Kunstwerke zu unterbreiten wie ein spiegelklares Gewässer, aus dessen Stille die Huldgeister unseres Fühlens für alles Bedeutende der Menschheit aufsteigen – eine tiefbewegte Tätigkeit der Ruhe ist das, die unserer eingeborenen und erworbenen Weisheitsschätze Kostbarstes zutage legt. Gab man so mit seinem Besten sich hin, dann mag man auch daran gehen, etwaige Fehler aufzudecken, mangelnde oder unangebrachte Kunstwirkungen. Trotz der Pietät für Schiller überwindet auch Kühnemann das hergebrachte Mäkeln nicht genugsam. An großem Lob für „Kabale und Liebe" fehlt es ihm nicht; wer doch findet, nachdem jedes Blatt benagt wurde, die Baumkrone noch schön? Leonore im „Fiesko", die sich aus Sorge um den Gatten und in Freiheitsbegeisterung in das Getümmel des Aufstandes hineinwagt, erinnert Verfasser zuungunsten Schillers an Goethes Klärchen, weil sie ebenfalls als Frau „in den Aufruhr eingreife".

[1]) Es möge hierbei verwiesen werden auf Walter Bormanns eigene Untersuchung „Schillers Dramentechnik in seinen Jugendwerken im Vergleich mit der Dramentechnik Shakespeares" in dem Schiller-Festhefte der „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" 1905. (Anm. d. Red.)

Aber Klärchen greift in gar keinen Aufruhr ein, sondern vergeblich will sie die Bürger zum Aufruhr, zur Befreiung Egmonts entflammen. Hier das Bürgermädchen, dort die Gräfin; jener gilt nichts als Egmonts Person, die Republikanerin Leonore vereint mit dem Aufrufe für den Gemahl schwärmerisch den für die Freiheit und nur im freien Genua scheint ihr Liebesglück ihr geborgen. So ist alles verschieden. Etwas Unnatürliches vermag ich weder im Tun der hochfühlenden und zärtlich sich erbangenden Leonore noch in ihrer Tötung zu erblicken, die mit tragischer Notwendigkeit auf die rauhe Ablehnung ihrer Bitten durch Fiesco als eigene Vernichtung seiner schönsten Glücksträume folgt, noch auch in dem maßlosen Entsetzen des also Betrogenen.

Mehr Künstlerschaft und echten Dichterruhm findet Kühnemann bei den späteren Werken, für welche er gewiß manches recht Schätzenswerte zum Verständnis beiträgt. Verschwiegen werden darf indes nicht, daß auch höchst Wichtiges von ihm übergangen worden ist, wie die willensstarke Absage Johannas an Lionel, was ihr erst die Macht verleiht, mit der Zerreißung der Fesseln auch den stärksten sinnlichen Zwang zu brechen, wie ferner die heimlich unheimliche Glut Beatricens für Cesar, die durch Reden und Verstummen beredtesten Ausdruck erhält, wie Isabellas Verführung, die nicht bloß im Abschlusse eines Chorliedes nachdrücklichst hervorgehoben, sondern noch an zwei Stellen, wo die Fürstin im Schuldvergessen ihre Unschuld preist („Nicht pflichtvergessen konnte meine Tochter Aus freier Neigung dem Entführer folgen" – „Ein Frevel führte mich herein – alles dieses erleid' ich schuldlos") mit greller Ironie beleuchtet wird. Wie Beatrice, so folgte fraglos auch sie dem Entführer „aus freier Neigung". Erst bei Beachtung ihrer menschlichen Schwäche neben all ihrem Seelenadel, in welchen zudem ihre Schroffheit gegen das Volk und ihre glückessichere Selbstverblendung (Jokaste, Niobe) sich hineinmischen, erhält Isabella ihre bedeutsame dramatische Stellung in der Tragödie, während sonst ihre Gestalt in unlebendiger Deklamation verschwimmt. Mit Genugtuung sehe ich, daß auch W. Kirchbach a. a. O. auf diese Schuld Isabellas den Finger legt. In der „Jungfrau von Orleans" tadelt Verfasser die Versöhnung von Dünois und Burgund als äußerliches Wunder, wie er überdies die Hellgesichte und Profetenstimmen Johannas ablehnt. Auf somnambuler Grundlage beruht doch aber ihre Gestalt durchweg. Der Dichter findet sich wahrlich nicht äußerlich damit ab, sondern läßt die lichtumflossene Seelenreinheit, die Vereinigung des rührend Schlichten und Mächtigen in Johannas Persönlichkeit, wie Dünois sie schildert (I, 10 und III, 1) erst jene übersinnlichen Kräfte entbinden. Es sind geschichtliche Überlieferungen, die Schiller da bewahrt, und er tat recht, sie nicht zu verschmähen und selbst als Seher, der der Dichter ist, frei von vergänglichen Zeitanschauungen sich auf den unvergänglichen Standpunkt zu stellen, den auch Lessing über Gespenster festhält, wenn er sagt, daß „der Same, daran zu glauben, in uns allen liege". Schopenhauer schrieb um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gegen einen verrunzelten naturwissenschaftlichen Dogmatismus: „Wer heutzutage die Tatsachen des animalischen Magnetismus und seines Hellsehens leugnet, ist nicht ungläubig, sondern unwissend zu nennen."

Wie oft hat nicht Goethe in ganz persönlichen Mitteilungen Übersinnliches anerkannt und wieviel hat er davon in Dichtungen aufgenommen. Wenn die Darstellerin Johannas diese außerordentliche Gestalt überzeugungsvoll allenthalben zu wirklich geistigem Ausdrucke bringt, ist, mein' ich, wenig so angetan, ihr dabei Stoff zu bieten, wie jene nicht minder einfache, als begeisterte Versöhnungsrede, die ihr Widerspiel im englischen Lager hat im „Frieden, den die Furie stiftet". Man kann darin doch sicher nichts Unglaublicheres erblicken als in der Vaterlandsbegeisterung der Jungfrau, als sie sich den Helm begehrt. Daß der Geist dieses Mädchen trägt, müssen wir gewahren; denn dadurch allein vermag die Heldin der „romantischen Tragödie" auch physisch die gemeine Sinnennatur zu überragen. Über die innere Verkettung von der Montgomery-Szene, Talbots Tod, dem schwarzen Ritter und Lionels Entrinnen das Nötige zu sagen fehlt mir hier der Raum. Auch darin tritt mir viel mehr künstlerische Weisheit entgegen als Kühnemann meint. – Gut und treffend sind dessen Erläuterungen zur „Glocke". Am wenigsten aber befriedigt mich seine Besprechung von Schillers Balladen, an denen er nur die anschaulich lebendige Erzählungskunst rühmt. Ihr Eigentümlichstes läßt er aus: Die Darstellung des Erhabenen in der Menschenseele, ihre Besiegung natürlicher Gefahr und der Elemente, aber ihr Größeres noch in der Bemeisterung der eigenen Sinnennatur, die Unzuverlässigkeit jedes irdischen Glückserfolges, die Behütung und Rächung der Frommen gegen die tückische Welt durch Götterhände. Dies Transzendentale und Transzendente in erhabener Richtung unterscheidet Schillers Ballade von der meist von nächtlicher Sagenstimmung durchklungenen Ballade Goethes.

Kühnemann ist unbefangen genug, um die verschiedentliche Größe Goethes und Schillers nebeneinander einzusehen und die einseitige Pflege eines der beiden ohne die des andern ist ihm etwas Unvollständiges. Gleichwohl sagt er dann, daß „Goethe selbst in seinen Dramen von einer Macht ist, daß nichts Schillerisches daneben bestehen kann". Für eine strenge Ästhetik scheint mir das überkühn, unbeweisbar und daher unhaltbar. Daß „der Faust in den Hauptszenen das dramatisch Stärkste in deutscher Sprache sei", – kann man, da die dramatische Kraft unbedingt doch zuletzt im Ganzen der Werke wohnt, das aufrecht erhalten? Und wenn manche Faustszenen zum Wunderbarsten aller Poesie gehören, ist es denn wirklich die eigentliche „dramatische Kraft", selbst wenn wir sie nur auf Einzelnes beschränken wollen, was sie mit solchem Leben erfüllt? Stoßen hier gewaltige Gegensätze der Erdenwelt aufeinander? Man bemerke doch wohl, daß noch anders als in Dramen, in welchen auf dem Hintergrunde einer Wunderwelt das menschliche Handeln sich bewegt, Faust im ersten Teile ganz der Leitung überirdischer Mächte anheimfällt, daß die Handlung darin besteht, wie er unmittelbar mit dem Teufel disputiert, paktiert und durch die Welt fährt. Im Dramatischen, glaub' ich, liegt die Kraft der wunderbaren Bilder dieser Sagendichtung nicht, in der Goethe Allertiefstes seines großen Geistes erschloß. Vergebliches Ringen um schrankenloses Erkennen ward ihm, den immerdar die Gewinne der Erfahrung lockten und der doch viel zu tief angelegt war, ihre Grenzen nicht zu fühlen, zum Gegenstand seiner größten

Dichtung. Schillers Streben ging dagegen nach Überwindung der Sinnenwelt durch die erhabenen Innenkräfte des menschlichen Willens und, wie der Mensch im Trachten darnach verhängnisvoll irrt und strauchelt, aber gleichwohl in der gottgesandten Stunde über allen Erdenzwang obsiegt, das wurde der Gehalt seiner Kunst! Es war aber außer anderem das ein Grund, welcher der Anerkennung seiner kühngewaltigen Dichtungsweise mehr als der Goethes im Wege stand; denn die ausschweifenden Träume von einem unbegrenzten Erkennen scheinen der Verstandeskritik weit weniger als Überspannung, als höchste Anforderungen an die sittliche Willenskraft. Viel zu viel ist an Schiller gesündigt worden, als daß eine Neuprägung der Schillerkritik bequeme Arbeit hätte, und Gutes zum Guten fügend wird Kühnemann in künftigen Auflagen seines Buches jenem Zwecke immer gerechter werden können.

Gerade jetzt, da durch die Hundertjahrfeier seines Todes die allgemeine Teilnahme sich Schiller wieder aufs lebhafteste zugewendet hat, war ein Rückblick auf die verschiedenen Wandlungen, die das Urteil über ihn bereits durchgemacht hatte, voll berechtigt. Und so ist uns höchst willkommen der Versuch, in welchem Albert Ludwig mit richterlicher Ruhe und Schlichte die verschiedentlichen Meinungen über Schiller im Verlaufe eines Jahrhunderts, die innigste Verehrung des Volkes und seiner besten und tiefstgebildeten Männer und die immer wieder erneuten Herabsetzungen, gegeneinander wägt. Solche Schrift ist insbesondere belehrend über die wahre Größe des Dichters, die gerüttelt und geschüttelt von Wetterstürmen sich erst vollgültig erprobte, wachsend wie ein uns alle schirmender Baum, der nur absterben wird, wenn das Herzblut seines Volkes eintrocknet, aus dem er sich nährte. Das aufgeklärte Spießbürgertum wie die lockere Romantik, eine einseitige Shakespearomanie wie Goethomanie, die dennoch Goethes laute, unter jeglicher Gestalt des Lobes unausgesetzt abgegebene Stimme für den großen Freund überhörte, die politische Reaktion wie die kirchliche Orthodoxie, die Praxis der Tagespolitik wie die der Dichtkunst abgewandte ästhetische Theorie, eine sich vor jedem fremden Kultureinfluß einspinnende Deutschtümelei wie ein leichtfertig sich am Sinnenscheine begnügendes Welttum, endlich mehr oder minder berufene dramatische Neuerer: solche Gerichtshöfe waren es, die in krausem Durcheinander ihre Machtsprüche gegen Schiller aussandten. Bald hieß er Rationalist, bald Schwärmer, hier Weltflüchtling, dort ein die Kunst für Weltzwecke mißbrauchender Agitator. So weit und so widerspruchsvoll irrte Klügelei ab vom Zauber der dem Volke immer zugänglichen elementaren Größe, die männlich erhabenen Sinn und weiblich reines Fühlen im Aufflug zum Höchsten, Ewigen in sich vereinte. Verfasser zeigt aber, wie Schillers Einfluß auf die Besten der Nation nie versagte, wie manche nach kurzer Absage mit desto entschiedenerer Treue zu ihm zurückkehrten, und wenn man nachginge, ließe sich wohl auch bei unsern bedeutendsten Staatsmännern und Heerführern hohe Schätzung für ihn nachweisen. Ob wir aber gewiß sein dürfen, wie Albert Ludwig meint, daß jene Angriffe sich nicht wiederholen werden? Das wird vielleicht so lange geschehen, bis wir den Genius, der unverbrüchlich uns zu eigen gehört, uns mit weit gründlicherem Ver-

ständnisse zu eigen gemacht haben. Auf diese Bahn weist uns die mit Fleiß, Kenntnis und Umsicht abgefaßte und mit dem Quellenmaterial versehene Schrift Ludwigs.

München. Walter Bormann.

Milan Curčin, Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur. Leipzig, Buchhandlung Gustav Fock 1905. 220 S. 8°. Mk. 5.

Das Buch, eine Wiener Doktordissertation, ist als sehr willkommen zu begrüßen. Zwar ist die Teilnahme deutscher Dichter und Gelehrten an der Entwicklung und Wertschätzung der serbischen Volkspoesié schon wiederholt betont und behandelt worden, zwar ist durch deutsche Übersetzungen, mit oder ohne Kommentar, oder durch gelegentliche Äußerungen und Aufsätze, die Teilnahme für das serbische Volkslied mehr oder weniger wirksam geweckt worden, aber die besondere Aufgabe, wie sie im Titel gefaßt ist, ist durch das hier besprochene Buch zum ersten Male in vollem Umfange eingehend und erschöpfend geprüft und gelöst. Dem Verfasser ist vor allem nachzurühmen, daß er seine Nachforschungen und Studien nach den unmittelbaren und besten Quellen anstellte, und wenn ich auch nicht nachprüfte, so darf ich aus meiner Kenntnis des Gegenstandes wohl versichern, daß er, abgesehen von einigen mit dem Gegenstande im Zusammenhange stehenden und übersehenen oder ungenau behandelten Momenten, nichts vernachlässigt, alles berücksichtigt und gewissenhaft benutzt hat.

Ich will mein Urteil gleich im voraus in die Worte kleiden, daß Curčins Buch treffliche Regesten der serbischen Volkslieder und ihrer Schicksale in der deutschen Literatur seit Goethe und Herder bietet. Alles ist verzeichnet, was von Bedeutung und von Interesse ist, selbst die anscheinend geringfügigsten Einzelheiten. Zwar geht dieses fleißige Verzeichnen aller irgendwie beachtenswerten Vermerke stellenweise wohl zu weit, denn es ist z. B. für die Geschichte des serbischen Volksliedes in Deutschland doch wohl gleichgültig, daß die Talvj bei Goethe mit Grillparzer zusammenkam (S. 156) und daß ihre Schönheit auf diesen einen großen Eindruck machte, da ja diese Begegnung nur zufällig mit dem Hauptthema zusammenhängt und für die Sache selbst ohne Folgen geblieben ist; die vergleichenden mythischen Erklärungen in bezug auf die Bedeutung der Wila (S. 140) gehen auch über die Grenzen des Erforderlichen hinaus, die Erklärung: Berg- und Wassernymphe würde genügen; am allerwenigsten ist es z. B. nötig gewesen zu verzeichnen, auf welcher Seite das Gedicht von Miloš Kobilić bei Kačić, bei Fortis und bei Herder steht, denn auch hier sieht man den Zweck der sonst lobenswerten Genauigkeit nicht, hätte es einen Zweck, so hätte es der Verfasser hervorgehoben.

Aber es wäre übel angebracht, diese Akribie zu schelten, ich will bemerken, daß sie sich in der Regel der Sache mit Nutzen dienstbar macht, wenn auch mehr Leben in dieser Reihe von Anführungen, Vermerken

und Zahlen wünschenswert wäre. Die liebevolle Gewissenhaftigkeit in der Mitteilung des vollen Materials hat sich am erfreulichsten bewährt in dem Abschnitt über das erste Eingreifen „Goethes in die Schicksale der serbischen Volkspoesie, durch die Übersetzung des Klagegesanges von der edlen Frauen Asan Agas." Die Teilnahme gerade für diese Dichtung, durch welche Goethe das serbische Volkslied in die Weltliteratur einführte und, wie Curčin treffend sagt, „aus den Bergen und Hütten in die gebildete Welt hineinzog", ist durch zahlreiche Abhandlungen bekundet, selbst Miklosich widmete diesem Gegenstande seine volle Aufmerksamkeit (Sitzungsber. der Wiener Akad. d. W., philol.-histor. Kl. 1883), aber die Ausführungen des Verfassers gehen weit über Einzelfragen hinaus und runden sich zu einem recht anziehenden Gesamtbilde ab, in welchem alle in Betracht kommenden Momente mit gleicher Gründlichkeit behandelt sind, man erfreut sich über die erschöpfende und abschließende Fülle von Einzelheiten, die hier nichts zu wünschen übrig läßt. Den Verfasser der deutschen Übersetzung, die Goethe benutzt hat, deren Urheber Miklosich noch nicht kannte, nennt Curčin nach dem Vorgange von B. Haug und K. Geiger; diese Vorlage prüft er auf ihren Wert sehr eingehend und zeigt, daß sie das einzige Hilfsmittel für Goethe war. Recht ansprechend ist auch die Ausführung über die Berufung Goethes auf die Gräfin Rosenberg, die Äußerung des Dichters: „ich übertrug ihn (den Klagegesang) nach dem beigefügten Französisch der Gräfin R." usw., wird als irrtümliche Kombination verblaßter Erinnerungen hingestellt, und in der Tat, die vom Verfasser gemachte Zusammenstellung der trügerischen Möglichkeiten ist ein neuer Umstand in der Reihe der Argumente für die vom Verfasser geschickt geführte Beweisführung, daß Goethe für seine Übersetzung des Klagegesanges nur die deutsche Übersetzung von Werthes benutzt hat. Eine andere Seite des Gedichtes bietet die Grundidee desselben, nämlich das Verhältnis der Geschlechter zu einander bei den Serben, insbesondere der Ehefrau zu ihrem Gatten und die der Serbin innewohnende Schamhaftigkeit: sie darf, so verlangt es die Sitte, ihrem Gemahl unter gewissen Umständen nicht nahen, z. B. wenn er krank zu Bette liegt, und auf dieser Erklärung des Grundgedankens beruht der Wert der Abhandlung von Camilla Lucerna, „Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin und ihre Nachbildung durch Goethe.[1]) Dem Verfasser war es nicht vergönnt, diese Schrift noch zu benutzen, er erzählt nur in der Note S. 62, er habe diesen ansprechenden Vortrag im Deutschen Seminar in Wien gehört; so ist es bei dem schon fertigen Satz geblieben, aber es wäre doch zu wünschen gewesen, daß der Verfasser, ein spezieller Kenner des serbischen Volksliedes, sein Urteil über die Arbeit des Frl. Lucerna geäußert hätte, was S. 62 gesagt ist, bietet nur eine ungefähre Meinung; im übrigen stimmt die eigene Meinung des Verfassers im Text mit der Erklärung des Frl. Lucerna, sie wirft im allgemeinen Licht auf das Verhältnis von Mann und Weib bei den orientalischen Völkern.

Nicht allein der Abschnitt über Goethe und sein Verdienst, den Geist des eigenartigen Klagegesanges getroffen zu haben, sondern auch die Abschnitte

[1]) Vgl. Studien V, 366f.

über Kopitar, Jak. Grimm, Talvj verdienen wegen der erschöpfenden Behandlung alle Anerkennung. Daß Kopitar als Vermittler zwischen Wuk und dem serbischen Volksliede einerseits und den deutschen Gelehrten anderseits hingestellt wird, was m. E. bis jetzt nicht so nachdrücklich betont wurde, war nötig hervorzuheben, man könnte fast sagen: ohne Kopitar kein Wuk und vielleicht kein Serbenfreund Jak. Grimm. Auch dieser ist trefflich gewürdigt, was über ihn gesagt ist, macht sowohl dem Serben, als auch dem Kritiker, Herrn Curčin alle Ehre, es war recht am Platze, an die Worte zu erinnern, die Grimm zu Wuk sprach: „Hier ist alles, wie in Homer." Nicht minder ansprechend sind die Ausführungen des Vf. über Talvj, er scheint mit seiner Behauptung, daß bei dieser Schriftstellerin die serbische Volkspoesie gleichsam das Mittel war, mit Goethe in Beziehung zu treten, recht zu haben, anderseits ist aber doch zu erwägen, daß diese, vielleicht selbstsüchtige pia fraus eine felix culpa war und diese begabte Schriftstellerin für das Volkslied überhaupt dauernd gewann, wie ihr Buch „Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen" vom Jahre 1840 zeigt. In der langen Reihe von Männern der Wissenschaft und Kunst in Deutschland vor und nach J. Grimm, welche sich für das serbische Volkslied interessierten, fehlt kein Name, die Epigonen, wie Wesely, Goetze, Kapper u. a. sind mit großer Vertrautheit, wie gewöhnlich, und mit einer gewissen Vorliebe gezeichnet.

Die Schwächen und Mängel des Buches sind nicht groß. Zunächst ist die Sprache hin und wieder uneben: man möchte z. B. S. 53 statt „diesbezüglich" „darauf bezüglich," S. 48 statt „durchzuprüfen" lieber „ganz und voll zu prüfen" setzen; wenn der Verfasser S. 126 schreibt, daß Goethe seinen Aufsatz (über die serbische Volkspoesie) ausbreitete, so meinte er damit eine Erweiterung, und die Äußerung S. 151, daß in dem alten Goethe für das serbische Volkslied noch empfindlich blieb, läßt vermuten, daß Empfänglichkeit gemeint war oder etwa liebevolles Empfinden. Im übrigen sind solche und ähnliche Unebenheiten durchaus nicht häufig und stören den Sinn nicht, im großen ganzen ist der Stil angemessen, und man sieht, daß der Verfasser ihn nach den besten Vorbildern formte. – Schwerer wiegt der Umstand, daß die treffliche Arbeit nur für Kenner geschrieben ist, der Laie, dem für gewöhnlich Inhaltsangaben und Charakteristik der betreffenden Volkslieder nicht geboten werden, gelangt nicht zum Mitgenuß der Ausführungen, aber auch dem Kenner wird nicht immer das einschlägige Material vollständig mitgeteilt. Bis zu einem gewissen Grade lag eine gewisse Beschränkung in der Absicht des Verfassers, wie er z. B. S. 95 versichert, „er wolle die Beschäftigung mit dem serbischen Volksliede bei den anderen Slaven nicht verfolgen", sonst hätte er die Übersetzungen des ersten Romantikers unter den Polen, Kasimir Brodziński, erwähnen müssen; er hat aber mit Mickiewicz an mehreren Stellen eine Ausnahme gemacht, der bekanntlich in den Pariser Vorträgen über die Kultur und Literatur der Slaven am Collège de France sehr eingehend über die Volksepik der Serben gesprochen hat. Es dürfte nun von Interesse sein, hier ergänzend zu berichten, daß dem berühmten Dichter und Professor das Material für den serbischen Teil der Vorlesungen ein anderer berühmter polnischer Dichter zustellte, nämlich Bohdan Zaleski,

ein warmer Verehrer der slavischen Gemeinsamkeit, der u. a. auch serbisch gelernt hatte, die Werke Wuks kannte, und der sich damals, 1840ff. auch in Paris aufhielt. Ein anderer Beitrag zu dem Inhalte der 16. Vorlesung des ersten Jahres, besonders über die serbische Volksepik, verdient auch hier eingefügt zu werden, daß nämlich Mickiewicz der erste war, der den Versuch machte, lange vor Kapper, d'Avril und Novakavić, die Lieder über die Kosovoschlacht in einer chronologischen Reihenfolge zu ordnen. Der Verfasser hat auch durch die Nennung der wertvollen Abhandlung von Maretić Kosovski junaci i dogodjàji u narodnoj epici 1889 und der Abhandlungen Sorensens im Archiv für slavische Philologie die Grenze seiner Forschungen überschritten, wofür ihm Dank gebührt, aber in dem Schlußkapitel: „Literatur", wo, nebenbei gesagt, das größte Durcheinander herrscht, wo z. B. Delbrücks Vergleichende Syntax, Arbeiten zur Salomonsage und zum Lenorenstoff und andere solche verzeichnet sind, die mit dem serbischen Volksliede in losem oder gar keinem Zusammenhange stehen, fehlt so manches. Daß beispielsweise Strekeljs Sammlung slovenischer Volkslieder (Slovenske narodne pesmi, 2 Bände 1895/03 fehlt, wo auch Heldenlieder sich finden, die den serbischen verwandt sind, ist doch wohl nur Zufall; daß aber das Büchlein von Singer mit Stillschweigen übergangen ist, in dem die ganze serbische Volksepik für die Kroaten in Anspruch genommen wird, nämlich „Beiträge zur kroatischen Volkspoesie", Agram 1882, scheint Absicht zu sein.

Doch – ich will diese Ausstellungen nicht weiter verfolgen, es lag mir fern, einen Tadel damit auszusprechen, vielmehr wollte ich zeigen, daß ich das treffliche Buch aufmerksam und mit Interesse gelesen habe.

Breslau. Wladislaus Nehring.

Notizen.

Eine Ehrenrettung Walter Scotts als Charakterzeichner, zunächst durch Untersuchung seines „Heart of Midlothian", ein im Zeitalter des psychologischen Romans ebenso kühnes wie wenig aussichtsreiches Unternehmen, wird von Johannes Gärdes versucht in einer Kieler Dissertation (1904, 204 S. 8°). Gärdes gibt sich große Mühe, Carlyles Urteil, der den Scottschen Charakteren die Tiefe absprach, an dem einzelnen Beispiel umzustoßen, aber er vermag trotz seiner gründlichen Analyse doch nur zu zeigen, daß wir hier eine große Anzahl verschiedenartiger und mit Sorgfalt gezeichneter Persönlichkeiten vor uns haben. Der Streit, ob man bei Scotts Charakterisierungskunst von Tiefe reden kann, ist natürlich zum guten Teil ein Streit um Worte. Meines Erachtens besteht Carlyles Urteil auch heute noch zu Recht. Scotts Charaktere sind breit angelegt, aber nicht tief. Mir scheint, daß Scott sich seiner Schwäche wohl bewußt war. Darum hat er es auch außer in der Figur Waverleys und Rolands im „Abbot" sorgfältig vermieden, psychologische Entwicklungen seiner Helden zu geben. Bei der Schilderung komplizierter Gefühle wie der Liebe hat er immer versagt. Es hat seinen guten Grund, wenn diese in seinen Werken eine so geringe Rolle spielt. Auch im „Heart of Midlothian" erfährt der Leser einfach, daß Jeanie und Effie lieben; wie sie dazu gekommen sind, wird nicht erörtert. Dazu gesellen sich noch unmittelbare Verstöße gegen die Psychologie, die auch Gärdes zum Teil zugibt. Die Effie des zweiten Teils ist von der des ersten so verschieden, daß

der Leser die Brücke nicht finden kann. Effies Umwandlung zur Lady Staunton wird nicht glaubhaft gemacht; der edle Verbrecher Robertson-Staunton ist ein völlig unmöglicher Charakter. Auf manche von diesen Punkten hat schon K. Göbel 1901 in einer Marburger Dissertation („Beiträge zur Technik der Erzählung in Scotts Romanen"), die Gärdes entgangen zu sein scheint, hingewiesen.

Marburg i. H. Friedrich Brie.

Ein sehr dankenswertes bibliographisches Unternehmen eröffnen Georges Dautrepont und Baron François Bethune durch das im Verein mit mehreren Mitarbeitern herausgegebene „Bulletin d'Histoire Linguistique et Littéraire Française des Pays-Bas" (Brügge, Imprimerie L. de Plancke, 1906. 216 S. 8°). In 14 Abteilungen bringt das Bulletin 215 kurze Hinweise und längere Besprechungen von Büchern und Aufsätzen, die in den Jahren 1902/03 in Deutschland, Amerika, England, Belgien, Dänemark, Finnland, Frankreich, Italien, Holland und in polnischer Sprache Beiträge zur Geschichte der französischen Sprache und Literatur in Belgien gebracht haben. Die zweite belgische Landessprache, das Flämische, ist leider nicht berücksichtigt. Aber auch trotz dieser Beschränkung ist der kritische Jahresbericht eine willkommene Erscheinung. Die einzelnen Besprechungen sind nicht bloß an Umfang sehr verschieden geartet. Besonders hingewiesen sei auf die Besprechung der Beiträge zu den Sagen vom Chevalier au cygne S. 48 f.

Für die Kenntnis der deutsch-amerikanischen Literatur, um die sich vor allen Karl Knortz Verdienste erworben hat, bietet die von Gotthold Aug. Neeff zusammengestellte Blumenlese deutscher Dichtungen aus Amerika „Vom Lande des Sternenbanners" (Heidelberg, K. Winters Universitätsbuchhandlung, 1905, XXIV, 239 S. 8°. Geb. Mk. 8) ein treffliches, zuverlässiges Hilfsmittel. Einhundertunddrei Dichter sind vertreten, bei deren jedem, soweit wie möglich, Jahr und Ort der Geburt, bei vielen auch das der Einwanderung aus der alten Heimat und die Namen seiner Gedichtsammlungen angegeben sind. Wie Neues und das überkommene Alte in Form und Inhalt sich in einem Teile dieser Gedichte mischt, gibt der Sammlung eigenen geschichtlichen Wert, so wenig natürlich alle mitgeteilten Gedichte auf ästhetische Schätzung Anspruch erheben können. — In bezug auf die Form fällt in Konrad Richters Verdeutschung von Vasile Alexandris rumänischen Gedichten „Pastelle" (Berlin, Mayer & Müller, 1904, 40 S. 8°) der vorwiegende Gebrauch der Langzeiler, meist mit trochäischem Tonfall auf.

Breslau. Max Koch.

Eine Ehrenrettung Georg Herweghs, betreffend die sog. „Spritzledergeschichte" in den „Fliegenden Blättern", die auf eine Erfindung Friedrich Wilhelm Webers und der Hinnahme dessen Spottgesanges auf den „Ritter Georg" seitens Heinrich Heines fußte, hat der schwäbische „Beobachter" in Nr. 58 von 1906, anläßlich des Wiederabdrucks („Vor wenig Tagen") jenes Gedichts im Stuttgarter „Neuen Tageblatte", gebracht. Wie sollte auch ein Mann, von dem wir u. a. die wuchtigen Aufrufe: „Wer seine Hände falten kann, Bet' um ein gutes Schwert . . ." oder „Reißt die Kreuze aus der Erden, Alle sollen Schwerter werden . . ." besitzen, haben feig sein können? „Durch seine Kampfgenossen," heißt es dort, „sowie durch den amtlichen Bericht des feindlichen württembergischen Generals von Miller ist diese Verleumdung schon längst widerlegt." Beim Lesen jenes Aufsatzes fielen mir Horazens Worte (od. II, 7) „. . . Philippos, et celerem fugam Sensi, relicta non bene parmula . . ." und Lessings Auffassung derselben ein, die auch in Lübbers „Reallexikon des klassischen Altertums für Gymnasien" gestützt wird.

Blasewitz. Theodor Distel.

1739

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND TILDEN FOUNDATIONS.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch
o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Sechster Band. — Heft I.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1906.

Hatte Goethe 1806 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und geistreiche Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur gekommen erklärt, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der Weltliteratur auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur wissenschaftlichen Durchforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Voß, Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe, Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten, Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch dem noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

Verlag von ALEXANDER DUNCKER, Berlin W. 35.

Forschungen zur neueren Literaturgeschichte.

Herausgegeben von Prof. Dr. **Franz Muncker.**

I. Nachklänge der Sturm- und Drangperiode in **Faustdichtungen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.** Von Dr. Roderich Warkentin. M. 2.40.

II. Die **Patientia von H. M. Moscherosch.** Nach der Handschrift der Stadtbibliothek von Hamburg zum erstenmal herausgegeben von Dr. Ludwig Pariser. M. 2.80.

III. Die Brüder **August Wilhelm und Friedrich Schlegel** in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Von Dr. E. Sulger-Gebing. M. 3.80.

IV. **Gerhart Hauptmann.** 2. Aufl. Von U. C. Woerner. M. 2.—. Geb M. 3.—.

V. **Goethes Dichtung und Wahrheit.** Studien zur Entstehungsgeschichte. Von Dr. Carl Alt. M. 2.—.

VI. Der **Byronsche Heldentypus.** Von Dr. Heinrich Kraeger. M 3.—.

VII. Die **deutsche Gesellschaft in Göttingen** (1738—1758). Von Dr Paul Otto. M. 2.—.

VIII. Beiträge zum Studium **Grabbes.** Von Dr. C. A. Piper. M. 2.40.

IX. **Laurence Sterne und C. M. Wieland.** Von Dr. Carl August Behmer. M. 1.20.

X. **Leo Tolstoj.** Von A. Ettlinger. M. 2.—. Geb. M. 3.—.

XI. **Freiligrath** als Übersetzer. Von Dr. Kurt Richter. M. 2.70.

XII. **Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte.** Von Dr. Victor Junk. M. 2.—.

XIII. Das **deutsche Altertum** in den Anschauungen des **16. und 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Friedrich Gotthelf. M. 1.50.

XIV. Die Sage von **Robert dem Teufel** in neueren deutschen Dichtungen und in Meyerbeers Oper. Von Dr. Hermann Tardel. M. 2.—.

XV. **Rameaus Neffe.** Studien und Untersuchungen zur Einführung in **Goethes Übersetzung des Diderotschen Dialogs.** Von Prof. Dr. Rudolf Schlösser. M. 7.20.

XVI. Die Behandlungen der **Sage von Eginhard und Emma.** Von Dr. Heinrich May. M. 3.30.

XVII. Die **Vampyrsagen** und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. Von Dr. Stefan Hock. M. 3.40.

XVIII. Der einteilige **Theater-Wallenstein.** Ein Beitrag zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein. Von Dr. Eugen Kilian. M. 2.70.

XIX. **Friedrich Hebbels Epigramme.** Von Dr. Bernhard Patzak. M. 3.—.

XX. **Die Dichtung des Grafen Moritz von Strachwitz.** Von A. K. T. Tielo. M. 7.50.

XXI. **August Friedrich Ernst Langbein und seine Verserzählungen.** Von Dr. Hartwig Jeß. M. 5.—.

XXII. **Wie entstand Schillers Geisterseher?** Von Dr. Adalbert von Hanstein. M. 2.—.

XXIII. **Platen in seinem Verhältnis zu Goethe.** Von Dr. Rudolf Unger. M. 5.—.

XXIV. **Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im sechzehnten Jahrhundert.** Von Dr. phil. P. Expeditus Schmidt O. F. M. M. 5.—.

XXV **Der Ursprung des Harlekin.** Von Dr. Otto Driesen. M. 5.—.

XXVI. **„Der goldene Spiegel" und Wielands politische Ansichten.** Von Dr. Oskar Vogt. M. 3.—.

XXVII. **Sterne, Hippel und Jean Paul.** Von Johann Czerny. M. 2.20.

XXVIII. **Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin.** Von C. Lucerna. M. 2.—.

XXIX. **Franz Grillparzers Ästhetik.** Von Dr. Fritz Strich. M. 6.60.

XXX. **Der „Arme Heinrich" in der neueren Dichtung.** Von Dr. Hermann Tardel. M. 2.—.

XXXI. **Kleist und die Romantik.** Von Dr. E. Kayka. In Druck.

Bei Bezug von mindestens 4 Heften ermäßigen sich die Preise um 16 2/3 Prozent.

INHALT.

Untersuchungen.

Eduard Stemplinger, Studien zum Fortleben Homers . . . 1
Karl Voßler, Tassos Aminta und die Hirtendichtung . . . 26
Albert Ludwig, Vergleichende Studien zu Calderons Technik, besonders in seinen geistlichen Dramen. II. 41
Gustav Kettner, Die Quellen von Schillers Warbeck . . . 77
Artur Farinelli, Dante und Voltaire. I. 86

Besprechungen.

Ernst Meinck, Friedrich Hebbels und Richard Wagners Nibelungen-Trilogien. (Breslauer Beiträge z. Literaturgeschichte. V. Band.) — Ref. Wolfgang Golther 139
P. Maurus, Die Wielandsage in der Literatur. (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. XXV. Band. — Ref. Gregor Sarrazin und Sigmund Benedikt 142
Fritz Lienhard, Wieland der Schmied. Dramatische Dichtung mit einer Einleitung über Bergtheater und Wielandsage. — Ref. Max Koch 146
Charles Ricci, Sophonisbe dans la Tragédie classique italienne et française. — Ref. Karl Kipka 146
Karl Hardt, Massinissa und Sophonisbe, Tragödie. — Ref. Karl Kipka 154
Maria Brie, Savonarola in der deutschen Literatur. — Ref. Albert Fries 157

Die

„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"

erscheinen in einem Umfange von
jährlich etwa 32 Bogen in 4 Heften im ersten Monat eines jeden Vierteljahrs.
Der Preis für den Band von 4 Heften beträgt M. 14.—*)
mit der „Bibliographie der vergl. Literaturgeschichte" M. **18.—**
Zuschriften und Einsendungen betr. Herausgabe der „Studien" wolle man an
Prof. Dr. Max Koch, Breslau V., richten,
Anfragen betr. Expedition und Bestellungen an die Verlagshandlung.
Die „Studien" sind zu beziehen durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung
Alexander Duncker, Berlin W. 35, Lützowstr. 43.
*) Den Mitarbeitern gewährt die Verlagsbuchhandlung einen ermäßigten Preis.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

INDEXED

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch
o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Sechster Band. — Heft IV.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1906.

SEP 1 8 1944